دراسات



فوزي كريم

القلب المفكر

القصيدة تغنّي، ولكنها تفكّر أيضاً

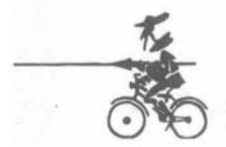


المتوسط

فوزي كريم

القلب المفكر

القصيدة تغنّي، ولكنها تفكّر أيضاً



المتوسط

القلب المفكر

القصيدة تغنّي، ولكنها تفكّر أيضاً

حقوق النسخ والتأليف © ٢٠١٧ منشورات المتوسط - إيطاليا.

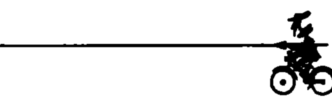
جميع الحقوق محفوظة. لا يُسمح بنسخ أو استعمال أو إعادة إصدار أي جزء من هذا الكتاب سواء ورقياً أو إلكترونياً أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي من الناشر. ويجوز استخدامه لأغراض تعليمية أو لإصدار كتب موجهة إلى ضعيفي البصر أو فاقديه شريطة إعلام الدار. تستثنى أيضاً الاقتباسات القصيرة المستخدمة في عرض الكتاب.

The Thinking Heart - The Poem Sings, But It thinks Too
by "Fawzi Karim."
Copyright © 2017 by **Almutawassit Books**.

المؤلف: فوزي كريم

عنوان الكتاب: القلب المفكّر - القصيدة تغنّي، ولكنها تفكّر أيضاً
الطبعة الأولى: ٢٠١٧.
تصميم الغلاف والإخراج الفني: الناصري

ISBN: 978-88-99687-61-8



منشورات المتوسط

ميلانو / إيطاليا / العنوان البريدي:
Alzaia Naviglio Pavese. 120/ 20142 Milano / Italia
العراق / بغداد / شارع المتنبي / محلة جديد حسن باشا / ص.ب 55204.
www.almutawassit.org / info@almutawassit.org

مقدّمة الكتاب

أميلُ إلى القصيدة المفكّرة. كتابُ "القلب المفكّر" الذي أحاوله، متابعةٌ متأمّلةٌ في طبيعةِ الشاعر، وفاعليتِه الإبداعية. أقرأُ القصيدة التي تنصرف للغناء وحده، والقصيدةَ التي تنصرف للعواطف وحدها، أو حتّى للغة وحدها، دون فرط حماس. ولكني أقرأ القصيدةَ المفكّرة، وكأني أشترك في كتابتها. وأكتبُ القصيدةَ المفكّرة، وكأنها تصدرُ عن أكثر من شاعر. وحين أكتب قصيدة، فأنا أفكّر ضمناً، ولكنْ؛ لن يكون تفكيري مجرّداً؛ لأن التجريد يقتصر على الرياضيات والمنطق. إنما تفكيري حيّ، يصدر عن كياني الجسدي والروحي.

ولعل أبرز دوافعي هو فقر القصيدة العربية القديمة، والنسبة الكبرى من النتاج الشعري الحديث والمعاصر، في هذا التطلّع الفكري داخل حمّى العواطف القلبية. هناك شبه تقديس للمهارة، وبلاغة اللفظ، والتطهّر من لحظة التأمّل الفلسفي. إن أية مقارنة بين نصوص الشعر العالمي في مراحله المبكّرة (من شعر يوناني، وروماني، وهندي، وصيني)، والشعر العربي الجاهلي، وأية مقارنة بين الشعر العالمي في مرحلة ازدهار الحضارة الإسلامية (شيرازي، ورومي، وعمر الخيّام) والشعر العربي المجايل، ستكشف عن الفارق بين المسعى العالمي إلى القصيدة المفكّرة ومسعى القصيدة العربية إلى المهارة، والنزعة البلاغية والعناية بالشكل. وسيكشف عن استحالة تأثّرها بإضاءة الطرف العالمي، حتّى لو اطّلعت عليه، مع أنها مصونة منه، ومتعالية عليه.

فقط في الشعر الغنائي الخالص والشعر الملحمي الخالص،"يكتب

أرِك هيلر في كتابه "العقل غير الموروث"، "قد تكون الأفكار مهملةً؛ لأنها غيرُ وثيقة الصلة بالإدراك الجمالي، أو النقدي. إذا كانت أفكار دانتي هي أفكار توما الإكويني، فستظل أفكاراً لدانتي: لا بسبب فضيلةِ الاستيعاب والتطابقِ الخيالي فقط، وبالتأكيد ليس بفعل توظيف "المعادل العاطفي". إنها أفكار دانتي، التي أعاد ولادتها في داخله - شعرياً. لأن الشعرَ ليس رداءً يُلبَس حول الفكر، ولا هو انعكاسه الجمالي الظليل. الشعر ضربٌ معيَّنٌ من الفكر، مرتابٌ بأمره؛ لأنه يحيا زمناً، يفصل الفكرَ عن الشعر بصورة قاطعة. إذا ما حدث هذا، فإن مشكلةَ الفكر والشعر تأخذ مظهراً جديداً تماماً. فسعيدٌ هو الشاعر الذي تقتصر وظيفتُه على تعلّم الطريقة التي يحصل فيها على الكلماتِ الأصلحِ من أجل الأشياء التي يرغب في قولها. إنه الشاعر الذي يفكّر داخلَ فكر عصره، كما فكّر دانتي مع أفكار القدّيس توما. والشاعر، فكّرَ في إطار فكر عصره أم لم يفكّر، لا يعتمد - بالضرورة - على عمق وجودة هذا الفكر، ولا على تماسكه في منظومة أفكاره. السؤال هو إذا ما كان هذا الفكر يخرج من مستوى الخبرة الروحية ذاتها التي يتشكّل فيها الشعر، وإذا ما كان مرتبطاً بذلك الخزين من اليقين الثقافي الأساسي الذي لا يسحق الدافع الشعري تحت وطأته. هذه الخطورة تكون ممكنة حين يضطرّ الشاعر، بفعل فقر المرحلة الروحي، إلى المجاهدة من أجل التعبير الشعري عن الخبرات التي لم يُسمَع ولم يُفكَّر بها. حينها يتوجّب عليه أن يقوم بمهمّة التفكير كلها بنفسه؛ لأن الخبرات، التي يجد نفسه كشاعر ملزَم بإيجاد فكر شعري ملائم لها، لم تصبح بعد واضحة...".

في "ملحمة جلجامش"، للشاعر السومري، نقع على أول قصيدة مفكّرة، تمنح زبدة أفكارها الكلّيّة إلى قارئها عبر المخيّلة، العاطفة والموسيقى. لا تقول ما تريد عبر الفكرة المجرّدة؛ لأن عنايتها بالإنسان ومصيره لا تسمح لها بذلك. كتّاب الشعر الذين يعانقون أفكارهم معانقة الراية لا يُعنون بالإنسان. يمجّدون الإنسان، باعتباره فكرة، لا كياناً من لحم ودم. ولذلك "يجعلون من جماجم الناس سلّماً لمجد العلم" بيسر وسهولة.

واحد من أجمل وأعمق الكُتُب التي قرأتُها في غمار هذا الموضوع هو "ثلاثة شعراء فلاسفة" للمفكّر الأمريكي "سانتيانا". فهو يدرس "لوكريتيوس" من مطلع المرحلة الرومانية، و"دانتي" من مطلع مرحلة النهضة، و"گوته" من مطلع المرحلة الرومانتيكية. وهؤلاء شعراء أولاً، ولكنهم فلاسفة عبر حمّى الشعر الحية؛ لأن قصيدتَهم تفكّر بعمق. تخرجُ من قلب مفكّر، لا من عقل تجريدي النزعة.

كان "لوكريتيوس"، الذي وُلد قبل قرن من ميلاد المسيح، أبيقورياً. وكتب قصيدته الطويلة "في طبيعة الأشياء" (٧٤٠٠ بيت من الشعر) من وحي الفلسفة الأبيقورية: كان يرى الأشياء في الكون ذرّاتٍ، لا حصر لها، تتحرّكُ عشوائياً عبر الفضاء. تصطدم ببعض، تترابط معاً، تشكّل هياكل معقّدة، ثمّ تنفرط، في عملية، لا تنتهي من الخلق والتدمير. ما من معمار إلهي. الطبيعة تخوض تجاربها دون توقّف. نحن خرجنا من البذور السماوية ذاتها. من الأب نفسه، ومن أمّنا الأرض التي تلقّت منه قطرات الماء، فعجّت بالذّرّيّة المشرقة من جنس بشري وحيوان وطبيعة. عبر خوض الطبيعة في تجاربها، يُولَد الإنسان ويموت، شأن الأشياء. ولذلك تجد الأبيقورية خلاصها في المتعة، والتحرّر من قلق الموت: "عندما تنفصل الكتلة الهامدة عن العقل، / وتتحرّر من مشاعر الحزن والألم، / لن نشعر بالموت،؛ لأننا لن نكون."

مع لوكريتيوس عَبر "في طبيعة الأشياء"، دانتي عبر "الكوميديا الإلهية"، وگوته عبر "فاوست"، وعبر شعر أبي العلاء، عمر الخيّام، جلال الدين الرومي، ريلكة، ييتس ريتسوس، أليوت وميووش، تكون قد قطعت شوطاً بالغ العمق مع القصيدة المفكّرة، والقلب المفكّر. قاعدة إسمنتية لفهم هذا المدى الذي أغناه أهمّ شعراء العالم الكبار.

هذا الكتاب إنما يهدف إلى المتعة بفعل احتفاء مُصوّت بالقصيدة المفكّرة، والقلب المفكّر الذي وراءها، في وجه القصيدة التي تخرج من محض عبث، أو جدّ لغوي، ذهني تحت راية مسمّيات عديدة.

الباب الأول

١) الفكرة المرئية

القصيدة تندلع من فكرة، ليس فيها ملامح التجريد الذهني، التي تتميّز بها الأفكار عادةً. فكرة مرئية؛ لأنها تندلع على هيئة صورة (واقعية أو خيالية)، مشوبة بعاطفة؛ لأنها - كما يبدو - قد صدرت عن عاطفة، ثمّ تجسدت في صورة، وتعالت، عبر نظام موسيقي بالغ الرهافة، في فكرة. المصادر الأربعة: العقل، المخيّلة، العاطفة والموسيقى، لا تنفرد كلّ منها بذاتها في لحظة نادرة كهذه اللحظة، اللحظة الشعرية. بل تأخذ كلٌّ واحدة صبغة الأخرى، تتواشج معها، تنظفر، ثمّ تتوحّد. في الحياة العملية حين يصرخ أحدنا مُستشاطاً، يرتفع ضغط الدم لديه، وتضطرب أسلاك العصب، فيرتجف، وتبتلّ العين والأنف، وتنهمر المخيّلة بحفنة صور خاطفة. يحدث كل هذا وأكثر عن غير إرادة. لو تبدّت كل هذه الأعراض في صورة لبدا الكائن في عين مَن يراه تكويناً غامضاً، غرائبياً، لا علاقة له بالواقع من قريب أو بعيد. ولذا؛ تبدو القصيدة في وعي قارئها غامضة وغرائبية؛ لأن اللغة فيها خرجت في لحظة عن طورها، وعن منطقها المعهود، وأصبحت لغة أخرى، غير لغة القاموس، غير لغة النثر.

هذا الأمر يستدعي موهبة، خُصّ بها كائن حيٌّ بعينه. وهذه الموهبة لا تستقيم دون هذه العناصر. ولكن كل عنصر من هذه لا ينمو وينضج ويُثمر دون تغذية بالغة الجدّيّة والحماس. الفكرة لدى الشاعر تخرج من كيان كُتب عليه أن يفكّر، في حبّة الرز التي في الصحن أمامه، وفي الدورة الخيالية التي تتحرّك فيها مليارات الكواكب في المجرّة التي ينتمي لها. ولكن استجابتَه لقَدَر التفكير قدْ تُطفأ دون تغذية ثقافية مُلحّة، إلحاحَ الرغبة

والشهية والتطلّع. وهي عناصر غريزية كامنة في الغريزة. الشاعر فيلسوف بهذا المنظار. "فيلسوف، ولكنْ؛ بقوى أرفع وأبعد"، كما يرى الشاعر شيللي، أو "فيلسوف كامن لا ظاهر"، كما يرى كوليرج. يتفلسف بواسطة أداة لا يُحسنها محترف الفلسفة؛ حيث تكون الفكرة عاطفة موسيقية على هيئة صورة. قد نتبيّن هذا المسعى عند فلاسفة مثل أفلاطون، شوبنهاور ونيتشة، أو التوحيدي والمتصوّفة. ولكنه مسعى، خُصّ به الشاعر وحده. ومن هنا مصدر امتيازه.

لا أريد هنا أن أتحدّث عن المسعى البصري، الذي يستدعي وعياً بالفنون البصرية، ولا المسعى الموسيقي الذي يستدعى وعياً استثنائياً؛ لأن تركيبة المخّ قد تحرم الإنسان من وعي كهذا. ولكني أنصرف للفكر وحده، ملاحقة لسياق الكتاب الذي بين يدي.

ولكنْ؛ هل يحدث هذا مع كل قصيدة؟ بالتأكيد لا. هناك قصيدة لا تندلع من فكرة مرئية، لها صوت التنهّدات. شاعرها يستكين داخل القاموس، يلوّن كلماته، أو يمنح علاقات هذه الكلمات ببعض طواعيةً موسيقية مهذّبة، أو يبرع في تهيئة كلمات مصوّتة، تجعل الفكرة اللصيقة بها، والتي تمثّلها بوضوح نهار مشرق، مثيرة، مستفزّة لها قوّة النشيد. وأحياناً يتمتّع الشاعر بذكاء، قد لا يليق ببراءة شاعر (هنا يتحوّل الذكاء إلى احتيال)، فيُقبل على لغة القاموس، ويبعث بها، وفق هاجس نظري مُسبَق، صياغة تتطابق بشكل سحري مع حاجة القارئ؛ بحيث يوفّر رضى عند التقليدي عبر العدّة البلاغية المتوفّرة في كتب النقد القديم، وعند القارئ الحداثي عبر العدّة السيميائية المتوفّرة في كتب النقد الحديث. كلاهما يعرف كيف تُصاغ الجملة الشعرية، وفق الهوى النظري التي توفّره الكتب المترجمة أو الكتب المنسوخة بصور مشوّهة عن الكتب المترجمة، وثقافة الصحافة هذه الأيام. شاعر من هذا النمط، وهو الأكثر شيوعاً، تصلح عليه تسمية "الشاعر الرسمي"؛ لأنه توفّر وفق صياغة متطابقة مع متطلّبات الموضة. " الشاعر الرسمي" ليس الذي

يصلح لمنصّة وجمهور المهرجان، أو للجوائز وشاشات التلفزيون فقط. هناك شعراء لا يصلحون لهذه، ولكنهم يصلحون لخطاب معارض، يقف على قاعدة إعلامية، لا تقلّ صلابة. وَهْم في الباطن، لا في الظاهر، أكثر تحكّماً بالمهرجان والجوائز ووسائل الإعلام الثقافي جميعاً.

وسط هذا المأزق، وحين أقرأ الشعراء الكلاسيكيين، الرومانتيكيين والمحدثين في العالم، أجدني أبحث عن مسعى جدّيّ في هذا التفلسف الإنساني المُجدي، يشبه مسعاهم في شعرنا العربي، فلا أجده. هناك استثناءات دائماً، يستجير بها المرء من طوفان الافتعال العضلي الذي لا يُخفي السطحية والهُزال وراءه. شاعرنا، هذا إذا لم يكن خارجاً من مياه الصحافة الثقافية الضحلة الراكدة أصلاً، ما يزال يعتقد أن الشعر مهارة بالدرجة الأولى. وإن "لذاذة" الكتابة عنه يجب أن تتمتّع بالعضلية والمهارة ذاتهما. ولذلك كثيراً ما تنسحب النباهةُ باتجاه "الإدهاش"، في الصورة والمفارقة في الفكرة. هذا الإدهاش الذي ينتج عادةً عن ضرب من المفارقة اللفظية، أو المعنوية. عن ضرب من اللعب اللفظي أو المعنوي. والذي يعزّز هذا المأزق هو تطابق عطاء الشاعر مع حاجة قارئه. لأن كليهما أمناء المرحلة الرديئة في التربية والثقافة. أمناء عن غير إرادة بفعل ظلامية المرحلة الانقلابية التي امتدّت قرابة نصف قرن. إن مراجعة سريعة للفيس بوك تمكّن المرء من رؤية الرطانة المتبادلة بين الكثير من نصوص الشعر والنثر وبين قرّائه. وافتعال الرطانة باسم التجريب وتجاوز الحداثة إلى ما بعدها، يُطفئ البصيرة في الشعر، فلا يتركه يفكّر، يتأمّل ويفلسف.

هناك جانب لا يقلّ أهمّيّة يجب أن أسلّط عليه إضاءة يستحقّها. إن في النصف قرن الماضي، ومنذ مرحلة الروّاد، انقضّ على الشعر، الذي بدأ بروح جديدة حقاً، وباء الشاعر المؤمن بفكرة تستحقّ القداسة. الشاعر الملتزم بمبادئ (الحزب، الشعب، الوطن، الأمة، العالم)، مع غياب الإنسان طبعاً. لأن الفكرة المقدّسة تعلو بلا قياس على قداسة الإنسان.

هذا المسعى يُطفئ البصيرة في الشعر أيضاً، فلا يتركه يفكّر، يتأمّل ويفلسف. لا يتركه ينصرف إلى عافيته كشعر. قصائد شعراء العقيدة، أو الفكرة المُثلى تغنّي، تخطب، ولكنها لا تستطيع أن تفكّر.

ولكن الملفت للنظر أن معظم قصائد شعراء العقيدة والالتزام يكشف عن ضرب من الشيزوفرينيا الذي يتّسم بها السياسي اليساري عادة. وهي صدى للمفارقة اللفظية أو المعنوية التي أشرتُ إليها. فقصائدهم عادة ما تأخذ مسارين متعارضين: الأول يحمل راية المقاتل باتجاه تغيير العالم، والثاني منطوٍ على النفس بالقدر الذي يمنحه الانطواء فرصة للتأمّل. حتّى لا تكاد تقع على أية صلة وصل بين الطرفين المتعارضين.

٢) في طبيعة العقل العربي

تعرّض "أحمد أمين" في الجزء الأول من "فجر الاسلام" للعقلية العربية:

وفي الحقّ أن العربي ذكي، يظهر ذكاؤه في لغته، فكثيراً ما يعتمد على اللمحة الدالّة والإشارة البعيدة، كما يظهر في حضور بديهته، فما هو إلا أن يفُجأ بالأمر، فيفجؤك بحسن الجواب، ولكنْ: ليس ذكاؤه من النوع الخالق المبتكر، فهو يقلب المعنى الواحد على أشكال متعدّدة، فيبهرك تفنّنه في القول أكثر ممّا يبهرك ابتكاره للمعنى، وإن شئتَ، فقل إن لسانه أمهر من عقله.

"أما ناحيتهم الخلقية؛ فميل إلى حُرّيّة، قلّ أن يحدّها حدّ، ولكن الذي فهموه من الحُرّيّة هي الحُرّيّة الشخصية، لا الاجتماعية، فهم لا يدينون بالطاعة لرئيس، ولا حاكم، تاريخهم في الجاهلية - حتّى وفي الإسلام - سلسلة حروب داخلية" وعهد عمر بن الخطّاب كان عصرهم الذهبي؛ لأنه شغلهم عن حروبهم الداخلية، بحروب خارجية، ولأنه - رضي الله عنه - مُنح فَهْماً عميقاً ممتازاً لنفسية العرب.

ثمّ خلص أحمد أمين إلى أن العرب في جاهليتهم كان أكثرهم بدواً، وأن طور البداوة طور اجتماعي طبيعي، تمرّ به الأمم في أثناء سيرها إلى الحضارة، وأن لهذا الطور مظاهر عقلية طبيعية، تتجلّى في ضعف التعليل، وعنى بذلك عدم القدرة على فهم الارتباط بين العلة والمعلول والسبب والمسبّب فهماً تاماً، "يمرض أحدهم، ويألم من مرضه، فيصفون له علاجاً، فيفهم نوعاً ما من الارتباط بين الدواء والداء، ولكنْ: لا يفهمه فهم العقل الدقيق الذي يتفلسف...".

ثمّ تحدّث عن مظهر آخر من مظاهر العربية، لاحظه بعض المستشرقين، ووافقهم هو عليه، هو: أن طبيعة العقل العربي لا تنظر إلى الأشياء نظرة عامّة شاملة، وليس في استطاعتها ذلك. فالعربي لم ينظر إلى العالم نظرة عامّة شاملة، كما فعل اليوناني، كان يطوف فيما حوله؛ فإذا رأى منظراً خاصاً، أعجبه، تحرّك له، و جاس بالبيت أو الأبيات من الشعر أو الحكمة أو المثل. "فأما نظرة شاملة وتحليل دقيق لأسسه وعوارضه؛ فذلك ما لا يتّفق والعقل العربي. وفوق هذا هو إذا نظر إلى الشيء الواحد لا يستغرقه بفكره، بل يقف فيه على مواطن خاصة، تستثير عجبه، فهو إذا وقف أمام شجرة، لا ينظر إليها ككلّ، إنما يستوقف نظره شيء خاص فيها، كاستواء ساقها، أو جمال أغصانها، و إذا كان أمام بستان، لا يحيطه بنظره، ولا يلتقطه ذهنه، كما تلتقطه "الفوتوغرافيا"، إنما يكون كالنحلة، يطير من زهرة إلى زهرة، فيرتشف من كل رشفة". إلى أن قال: "هذه الخاصّة في العقل العربي هي السرّ الذي يكشف ما ترى في أدب العرب - حتّى في العصور الإسلامية - من نقص، وما ترى فيه من جمال.". (عن كتاب "المفصّل في تاريخ العرب قبل الاسلام"، ج١، الفصل السابع "طبيعة العقلية العربية").

وفي الجزء التاسع من الموسوعة (الطبعة الثانية ١٩٧١، دار العلم للملايين)، المخصّص للشعر، يواصل جواد علي الحديث عن طبيعته، وأثر الاسلام عليه:

"ولا نجد في الشعر الجاهلي الواصل إلينا شعراً نُظم في أغراض دينية وثنية، أي في عبادات القوم قبل الاسلام، اللهم إلا ما نُسب إلى بعض الشعراء الأحناف من شعر، فيه تحنّف. وإلا ما نُسب إلى بعض آخر من شعر، فيه إشارات عابرة إلى عقائد يهودية ونصرانية. أما شعر وثني خالص، من شعر فيه ترنّم بالأصنام والأوثان، وتمجيد لها وتقديس، أو وصف لطقوس دينية وثنية؛ فهو شعر لم يصل إلينا منه شيء. وسبب عدم وصوله إلينا هو

الإسلام، الذي اجتثّ كل ما يمتّ بالوثنية بصلة قريبة، وقضى عليه، فامتنع المسلمون من رواية هذا النوع من الشعر." (ص٧٧).

ومدح الملوك نزعةٌ عربية:

".. وكانت مجالس ملوك الحيرة عامرة بهذه المناسبات، أكثر بكثير من مجالس ملوك الغساسنة، لغلبة النزعة الأعرابية على ملوك الحيرة، وقلّة تأثّرهم بالحضارة، وتغلّب الحياة الحضرية على الغساسنة، وتأثّرهم بالحياة اليومية لأهل الشام، وبنزعة الروم في الحكم وفي آداب السلوك، حتّى إنهم كانوا يتلذّذون في الاستماع إلى غنائهم، ولهم قيان في قصورهم وبيوتهم، يغنّين لهم بغناء الروم.

وكان من عادة الأعراب الطواف حول قبّة الملك مع رفع الصوت بالرجز، ليسمع الملكُ صوت الراجز، فإذا عرفه أو أعجبه رجزُه، أذن له بالدخول. وكان الملوك يضربون قبةً على أبوابهم، يقعد فيها الناس حتّى يُؤذَن لهم، وقد يكون هذا الرجز مقدّمة لدخول الشاعر حتّى يُلقي عليه ما يكون نَظَمَه في مدحه ومدح آله من شعر.

وكان من عادة الملوك وسادات القوم والأشراف أنهم إذا سمعوا الشاعر، واستحسنوا شعره، طربوا حتّى يظهر الطرب عليهم، وأظهروا استجادتهم لشعره، وربّما شربوا إذا كانوا في مجلس الشرب، وأدنوا الشاعر إليهم، وأسقوه من شرابهم حتّى يطرب.." (ص٨٧).

"رحل الأعشى إلى الغساسنة ملوك عرب الشام، وإلى المناذرة ملوك عرب العراق، وإلى قيس بن معد كرب، وإلى ذي فائش في اليمن، وإلى بني الحارث بن كعب في نجران، فمدحهم، ونال عطاءهم، وأقام عندهم، يسقونه الخمر، ويُسمعونه الغناء الرومي.." (ص٩٢).

"وقلّما نجد الشاعر الجاهلي يُعنى بوصف الطبيعة أو مظاهرها بشعر خاص، كأن يصف المطر وحده، أو الشمس والأجرام السماوية، أو الجبال أو

السهول أو الحيوان أو النبات وصفاً خاصاً، لا يهرب منه إلى أمور أخرى، لا صلة لها بهذا الوصف، ثمّ إنه قلّما يتعمّق بالوصف، فيصف الأجزاء والفروع وكل ما في الموصوف من مميّزات. وهو هو وصف الطبيعة أو تعرّض لوصف مشهد بارز منها، فإنه لا يُفرد ذلك الوصف في كلمة خاصة به، لا يشاركه بها مشارك؛ بحيث يكون شعره وصفاً خالصاً بالطبيعة، وإنما يُقحم الوصف في القصيدة، جرياً على العُرف الشعري الذي سار عليه الشعراء. وليس عن عمد وتقصّد لوصف ما يُراد وصفه بالذات. ثمّ هو لا يصف من الشيء الموصوف ككل، وإنما يصف منه ما يُلفت نظره، ما يؤثّر على حسّه وبصره. فهو إذا وقف أمام شجرة لا ينظر إليها ككل، إنما يستوقف نظره شيء خاص فيها، كاستواء ساقها أو جمال أغصانها. وإذا كان أمام بستان، لا يحيطه بنظره، ولا يلتقطه ذهنه، كما تلتقطه الفوتوغرافيا.

وهذه الخاصّيّة في العقل العربي هي السرّ الذي يكشف لك ما ترى في أدب العرب من نقص - حتّى في العصور الإسلامية - من نقص، وما ترى فيه من جمال.

فأما النقص؛ فما نشعر به حينما نقرأ قطعة أدبية - نظماً أو نثراً - من ضعف المنطق، وعدم تسلسل الأفكار تسلسلاً دقيقاً. وقلّة ارتباطها بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً، حتّى لو عمدتَ إلى القصيدة - وخاصة في الشعر الجاهلي - فحذفت منها جملة أبيات، أو قدّمت متأخّراً، أو أخّرت متقدّماً، فلم يلحظ القارئ أو السامع ذلك، وإن يكن أديباً، ما لم يكن قرأها من قبل." (ص٩١-٩٥).

"ومن أبرز المواضيع التي تطرّق إليها الشعراء في وصفهم لمظاهر الطبيعة: المطر، النخيل، السحب، ومشاهد من فصول الشتاء، والغدران ومواضع الغدران والسيول، والنحل والعسل البري، وبعض الصخور الغريبة والطيور، أما البحر والسفن؛ فيردان على لسان الشعراء الساكنين على السواحل؛ حيث يرون البحر وسفنه. ولكنا لا نجد وصفاً خاصاً بهما، يظهر فيه تأثّر

الشاعر وإحساسه بالبحر، أو بالسفن، من حيث هي سفينة، وإنما ذكرهما عرَضاً على سبيل الفخر، ولأمور عرضية أخرى. فالوصف الجاهلي لعناصر الطبيعة خال من المشاعر الخاصة، ومن التصوّرات المعبّرة عن إلهام الشاعر الذاتي." (ص٧٩).

"والشعر الجاهلي شعر صلد متين، يميل إلى الرصانة وإلى استعمال اللفظ الرصين، الذي يغلب عليه طابع البداوة. وشعرٌ هذا طابعه، لا يمكن أن يتحرّر، وأن يعبّر عن المعاني بحُرّيّة؛ إذ يكون الشاعر مقيّداً بقيود الخضوع للعُرف وللشكليات التي اصطلح عليها الشعراء والناس، ولهذا لم يتمكّن الشعراء من التطرّق إلى مختلف المعاني والتصوّرات الإنسانية، وصار الطابع الغالب عليه هو الطابع اللغوي، فخشونة الشعر وجزالته وغرابته، من مميّزات هذا الشعر، ومن محبّباته إلى النفوس. وكلّما كان الشعر غريباً، بألفاظ غريبة، نال التقدير والاستحسان. لقد عمل الأصمعي قطعة كبيرة من أشعار العرب، ولكنها لم تنل الاستحسان، ولم يرض عنها العلماء "لقلّة غربتها، واختصار روايتها" كما يقول ابن النديم.."(ص١٥٨).

".. وقد أرجع الجاحظ سبب هذا الركض وراء الشعر الجاهلي إلى لجاجة علماء اللغة في البحث عن كل شعر يُستفاد منه في الشواهد؛ إذ يقول: "ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل" (البيان والتبيين ٢٤/٤). ويقول: "طلبتُ علم الشعر عند الأصمعي، فوجدتُه لا يعرف إلا غريبه، فسألتُ الأخفش، فلم يعرف إلا إعرابه، فسألتُ أبا عبيدة، فرأيتُه لا ينفذ إلا فيما اتصل بالأخبار، ولم أظفر بما أردتُ إلا عند أدباء الكتّاب، كالحسن بن وهب، وغيره". (ص١٦٤).

في كتاب "حديث الأربعاء"، الجزء الثاني، يضيف طه حسين تأويلاً للظاهرة أعمق:

"إن الأمة العربية قد خضعت خضوعاً تاماً لمؤثّرين مختلفين اختلافاً تاماً،

فبينما كان أحدهما يدفعها دفعاً قوياً إلى الأمام، فتندفع، كان الآخر يجذبها جذباً قوياً إلى الوراء، فتنجذب. كانت تندفع إلى الأمام اندفاعاً قوياً في الحضارة المادية، يمثّل قوّته هذا الفرق الظاهر بين قصور بغداد وحدائقها ورياضها، وما تشتمل عليه هذه القصور والحدائق والرياض من مظاهر الحضارة وأدواتها وبين خيام الصحراء، وما كانت تحتوي من مظاهر العيش الخشن والحياة الساذجة. وكانت تنجذب إلى الوراء بحكم الدين وبحكم اللغة التي لم تكن كغيرها من اللغات، وإنما كانت لغة دينية، فالاحتفاظ بأصولها وقواعدها والاحتياط في صيانتها من التطوّر وآثاره النسبية واجب ديني، لا سبيل إلى جحوده، أو التقصير فيه." (ص١٠).

"إن حياة الشعراء والمفكّرين لم تكن حياة تفكير فحسب، وإنما كانت تختلط بالمشاكل السياسية، وما تستلزمه هذه المكائد من الكيد والدسائس، فكان الشاعر أو المفكّر لا يُفتَن؛ لأنه شاعر أو مفكّر فحسب. بل يُفتن؛ لأنه يرى رأياً سياسياً، لا يراه السلطان؛ لأنه من أنصار البرامكة، أو من أنصار الفضل بن سهل، أو الفضل بن الربيع؛ لأنه يرى رأي العلويين؛ لأنه يؤثّر الفُرس على العرب، إلى آخر هذه المسائل الكثيرة التي نشأت عنها ضروب من المحن، أصابت الشعراء والفقهاء والفلاسفة والمفكّرين."(ص١٢)

"ولكن هناك سبباً نعتقد أنه هو السبب الأساسي الذي حال بين الشعر العربي وبين ما كان يُنتظَر منه من التجدّد. هذا السبب هو أن الأمة العربية لم تعرف من آداب الأمم الأخرى شيئاً يُذكَر، ولم تخالط هذه الأمم الأجنبية من الوجهة الأدبية والعقلية إلا مخالطة ضيقة جداً. فلم تعرف من آثارها إلا شيئاً من العلم والفلسفة، ونتفاً من الحِكم والأمثال، فجهلت الأمة العربية جهلاً تاماً، أو جهلاً يوشك أن يكون تاماً، آداب الأمة اليونانية، مع أنها قد أخذت من علم اليونان وفلسفتهم بالنصيب الموفور. ولمْ تكَد تأخذ عن الفُرس إلا الحضارة المادية، وروايات مشوّهة في الحِكم والأمثال، وسياسة الملوك، ولم تكد تعلم من أمر الهند إلا شيئاً من النجوم، وقليلاً من المواعظ والوصايا.."(ص١٢).

٣) قصيدتان: سعيد عقل وأبو شبكة

أصدر سعيد عقل (الذي غادرنا عن عمر جاوز المئة) كتابه الشعري الأول "بنت يفتاح" عام ١٩٣٥، وبعده بسنوات ثلاث، أصدر الياس أبو شبكة ديوانه الأول "أفاعي الفردوس". ولكن الشاعرين اللبنانيين الكبيرين بدآ الكتابة والنشر في زمن متواقت قبل ذلك. والفارق الكبير بين عالميهما الشعري يلقي مزيداً من الضوء على قيمة كل منهما، في مجال القصيدة المفكّرة. فالأول ربط الشعر بالجمال، حتّى صارت القصيدة بين يديه قطعة فسيفساء آسرة للنظر. ولا غرابة أن أرى في شعره سمة "الرمزيين"، وأُقاربه بالفرنسي مالارميه. الفارق أن مالارميه لم يُقصر شعره بتطرّف على الغزل، وعلى رصد مشاعر الحبّ بين الرجل والمرأة، ورصد مفاتن الطبيعة. وفي منتصف الأربعينيات، ظهر الدمشقي نزار قباني في "قالت لي السمراء"؛ ليرث منه هذا الافتتان بربط الشعر بالجمال، وقصره على المرأة وحبّها. على أن نزار ذهب أبعد قليلاً في رصد سايكولوجية المرأة.

ومن هذه القاعدة انطلقت، تحت مسلّمة "ضرورة التأثر بالشعر العالمي"، ويعنون الغرب وحده، موجات الشعر الذي ينصرف إلى اللغة، والتجريد، أو إلى حداثة، أبرز ما تحبّ أن تتميّز به هو إنكار المعنى، أو إنكار أي علاقة تربط الشعر بالأخلاق، وحتّى منافاة الشعر الذي نألفه، ونعرفه، ونريده.

ولكن هذه القاعدة لها ما يعزّزها في الشعر العربي القديم والحديث، يتعيّن بصورة أساس في "الأغراض" الشعرية المعهودة (إلا الغرض التأمّلي أو الفلسفي الذي يُعدّ عيباً من عيوب الشعر. ألم يعدّ النقد الشاعر المتنبّي حكيماً، بسبب بضعة أبيات في الحكمة، أما الشاعر؛ فالبحتري؟)، وفي

معانقة سطح الواقع التي لا تحيد عنه، وسطح المشاعر أو الرغائب الحسّيّة. وكذلك معانقة التاريخ التي لا تحيد عن تسجيل أصدائه فيها (ألا يقول النقد بأن الشعر ديوان العرب؟)، أو أداء المهمة الجمالية التي لا تبعد كثيراً عن التسلية والترفيه.

شاعر "أفاعي الفردوس"، اتّخذ وجهةً معارضة تماماً، حين ربط الشعر بالأخلاق. انتفض والمعول في يمينه على قيم بعينها، وجعل القصيدة مفكّرة: نفض الشعر عن ردائه الجمالي، وجعله فعّالاً. نفض المرأة عن رداء الدمية اللذيذة الحلوة، وأقحمها في محور ميتافيزيقي، لا عهد لها به: محور الخير والشر، الذي يتوزّع الطبيعةَ، والإنسان، والله والمصير. ولا غرابة أن أرى في شعره سمة الرائي الذي يطمع في إرباك الحواس، فأُقاربه بالفرنسي رامبو.

في مقدّمته الرائدة لـ "أفاعي الفردوس" يقول في النزعات النقدية النظرية، وهي اليوم متفشّية أكثر من تفشّيها في زمنه،: "ليس للفكر حدّ، ولا تخوم، فكيف نضع للحياة حداً، وهي هدف الفكر؟ كيف نحدّد هذه القوّة المتحوّلة في اللانهاية، هذه القوّة المجهولة؟

وربّ قائل إن الإنسان دائم الشوق إلى معرفة المجهول. وهذا صحيح، على أن الشوق إلى معرفة المجهول لا يلزم العقل البشري إلا عندما يقتنع الإنسان بأن إدراكه الحسّيّ للعالم الخارجي لا يكشف له حقايق الأشياء التي يراها، ويلمسها، ويضطرّ إلى الاعتراف بأن إدراكاته الذاتية ليست سوى تأثيرات، لسبب خارجي، يجهل حقيقته. ولكن الجاهل لا تمرّ بخاطره أية شبهة بشهادة حواسّه الذاتية، ويعتقد كلَ الاعتقاد أن الأشياء التي يراها ويلمسها هي الحقايق بعينها. ولا يمكن تحويله عن هذا الاعتقاد؛ لأن نظريته في مبحث المعرفة تمثّل أحطّ دركة من الماديّة التافهة، ولأنه يصرّ على إدراكه ما لا يدرك - بل يُحَسّ - على إدراكه الحقيقة المطلقة، ورؤيته إياها من وراء المظهر المتحوّل للحياة...".

إلياس أبو شبكة كتب قصيدته التي تنزع إلى التأمّل في موضوعة الجمال،

وجمال المرأة خاصة. إنه لم يقطف من حقل الجمال زهرةً بلاغية للغته، ويُطرب الذائقة الحسّيّة وحدها. بل جعل قلبه الذي يهفو إلى الجمال، كأيّ شاعر، مفكّراً بشأن الجمال:

إن في الحسن يا دليلةُ أفعى كم سمعنا فحيحَها في سرير
والبصيرُ البصير يُخدع بالحسن وينقادُ كالضرير الضرير

ولم يرث شعره أحدٌ من ساحل المتوسط، المأخوذ بالطبيعة الرخية، باللغة الرقة والأناقة. بل وجد صداه العميق في عدد كبير من روّاد القصيدة الحديثة في بغداد، وخاصة بلند الحيدري، وحسين مردان.

الشاعر الذي يعقد الشعرَ بأواصر الجمال، لا بأواصر الموقف الخلقي (أعني موقف الثائر المُغيّر في الموقف الخلقي السائد، الذي يفرضه الدين والدولة والمجتمع)، لا يتمتّع بمناعة مضادّة للأهواء المتدنّية، كالهَوَس بالانتساب العقائدي، أو ما يشبهه من هَوَس النرجسية، أو الشهرة والمجد، التي تُضعف البصيرة، أو تعميها. الشاعر الذي يربط الشعرَ بأواصر الأخلاق تامّ المناعة، من أنْ يكون مُعتقل العقل والروح للفكرة المقدّسة، أو الوطن المقدّس، أو العنصر المقدّس. وبالتالي فهو تامّ المناعة من توليد الأعداء، ومن عنصر الكراهية. يهتك الدنيا التي لا تتمتّع بالهارموني العادل التوازن طمعاً بالأسمى(رامبو). أو يُطلّ عليها مشفقاً حدباً (المعرّي)، ولا فرق بين النشاطين. وهذا ما منحته "أفاعي الفردوس" لي، ولقارئها جملةً. الحاسّة الجمالية، خاصة تلك التي تعقد مصيرها باللغة وحدها، مزلق شعري خطير. فاللغة الشعرية مهما اغتوت بذاتها، وتجرّدت عن كل ما يجعلها دالّة عن شيء خارجها، إنما تنطوي في الجوهر على طبيعة موصلة. إنها تنتزع، وهي تنحو منحىً جمالياً، من الشاعر أنبل مهمّاته، وهي الكشف، والبصيرة، والإحساس العميق بالمسؤولية..

حين نضبت الحاسّة الجمالية بفعل الزمن؛ لأنها لا تملك جذوراً عميقة

في تربة النفس، والمقتصرة على المرأة بالضرورة، بحث نزار قباني عن بديل، لا شأن له بالجمال، ولكنه وليد الفقر الأخلاقي، والمخلّفات السايكولوجية للنزعة الجمالية: مواصلة تغذية الإيمان بالفكرة، تغذية النرجسية، تغذية الحاجة للشهرة.. إلخ. فوجدها جاهزة بعد نكسة حزيران، فصار يكتب بالسّكّين، بدل قصائد الحبّ والحنين، على حدّ تعبيره. سلعة بالغة الرواج في السوق. ولكن الرائع أن الوليد الشائه للنزعة الجمالية لا يستطيع أن يغيّب قصائد المرحلة الأولى، الوفية لحاسّة الجمال حقاً.

الذي حدث مع الرائد سعيد عقل لا يختلف كثيراً. فهو بعد أن نضبت النزعةُ الشعرية الجمالية، تورّمت لديه مشاعرُ حبّ لبنان، فرفع هذا الحبّ إلى مستوى التقديس. صار لبنان رمزاً مقدّساً، لا وطناً. وتقديس الفكرة والرمز يعمي البصيرة، وعادة ما يتطلّب أعداءً، وكراهية بالتالي. ولقد انحدر سعيد عقل إليها، وصار يتحدّث بكراهية سياسية عمياء، شأنه شأن السوقة في معترك السياسة العربية. الشاعر المفكّر شاعر أخلاقي، لا كراهية لديه؛ لأن شاغله هو التباس الإنسان على الإنسان، بتعبير التوحيدي. هو التباس القيم، الحياة، الكون. ولكن الرائع، كما قلت، أن الوليد الشائه للنزعة الجمالية لا يغيّب قصائدها الوفية:

- مَنْ يغنّيكِ، إن أنا لمْ ألوّن لكِ السحر؟
- بلبلٌ مرّ من هنا، يوم قلّدتَني القمرْ.
- وإذا الغصنُ ما سكنْ، تحت ريحٍ لم تهمُدِ؟
- قلتُ: "يا بلبلي الحسنْ هاك، فاصدحْ على يدي."
- وإذا اشتال ما انثنى، ونأى في مَدى الفِكرْ؟
- لا تلمه، وبسمنا شاءَ أنْ يُسكرَ البشر
بلبلٌ مرَّ من هنا، يوم قلّدتني القمر.

٤) الشعر والأخلاق

عمّق الحفرة، يا حفّار، عمّقها لقاع اللاقرارْ
الملايينُ التي يعلكها دولابُ نارْ
مَن أنا حتّى أردّ النارَ عنها والدوارْ؟!.

خليل حاوي

هل كان أبو نوّاس شاعراً لا أخلاقياً؟ وأبو حيّان التوحيدي كذلك؟

الأول في الانغماس في الخمرة وحياة المتعة الحسّيّة، والثاني ببذاءة اللسان؟

يقول أبو نوّاس: "ديني لنفسي، ودينُ الناس للناس". وفي هذا إجابة وافية وعميقة توضح أن هذا الانغماس في الخمرة والمتع الحسّيّة لا تمسّ عالمه الأخلاقي الرائق بشائبة. لأن المعيار الأخلاقي هو وليد المواجهة بين الفرد والآخر، الفرد والحياة. فما فعله أبو نوّاس إنما هو رفض قاطع وجذري لما أملاه الدين والعُرف الاجتماعي على الناس من معايير، سمّاها أخلاقية. ولقد وجدت عالمه الأخلاقي رائقاً دون شائبة؛ لأن المعيار الأخلاقي يعتمد الخير والشر، الجمال والقبح، الضغينة والحبّ، النزاهة والجشع ... إلخ. وحين تنصرف إلى خياراته، تجدها ثمار عاطفة واحدة، تنفرد بالشاعر، وهي عاطفة الحبّ (حبّ الصحبة الفتية، حبّ الخمرة، حبّ النساء، حبّ الغلمان..، فالحبّ هو دين الشاعر الجديد. حبٌّ حسّيّ بالمقارنة مع حبّ ابن عربي الروحي التصوّفي (مع مراعاة ما ترى فيه البصيرة من حبّ حسّيّ، لا ينأى كثيراً عن حبّ أبي نوّاس). فتأمّل معي حبّ هذا الأخير:

.. فالحبُّ فوقي سحابٌ والحبُّ تحتي سيولُ
فذا يسيخُ برجلي وذا عليَّ هطولُ
وللصبابةِ حولي مدينةٌ وقبيلُ
وللحنينِ بقلبي محلةٌ ومقيلُ
وليسَ حوليَ إلا رياحُ حبٍّ تجول

وحين نقرأ أبا حيّان التوحيدي نقع على عزلة روحية بالغة العنف، تصدر عن ذات تحلم لو تترك التاريخ وراء ظهرها، وتُقبل على إمتاع ومؤانسة من طراز يطمع فيه العقل، والروح والقلب. ولكن الحياة/ التاريخ يسعيان لدحرها أبداً. فهما لا يشتريان طموح العقل والروح والقلب بعانة. وشكوى أبي حيّان وحموضة لسانه هما نتاج "غربة أديب" (التعبير للدكتور علي الوردي) حادّ الطبع، عاجز عن الاحتمال والتصبّر. ولا تمسّ عالمه الأخلاقي الرائق بشائبة. فعالمه الأخلاقي يعتمد فضح الشرور، واللاعدالة.

وجميعنا نجد في أبي العلاء شاعراً رائق الأخلاق دون شائبة، بفعل تعفّفه الواضح في الحياة وفي الشعر. وإذا شاء أحدنا أن يفصل الشعر عن حياة صاحبه بذريعة استقلال النصّ، وهي فكرة، يمكن تقبّلها، باعتبار النصّ وليد حياة داخلية لا تنتج بالضرورة عن فاعلية عملية في الحياة العامة، فإن نص أبي العلاء، حتّى لو كنا نجهل سيرة حياته بصورة تامة، كيان حيّ مكتف بذاته، تشكّل عناصره مع بعض نسيجاً واضح الانسجام، ولعله كيان أوضح بياناً من حياته الشخصية. ويبدو لي أن التعارض بين نص الشاعر وحياته ضرب من أوهام النقد النظري. والقطيعة بين النص والحياة، حتّى لو تمّت على يد شعراء اللغة، أولئك الذين يرون الشعر محض لغة "تتمرأى في ذاتها"، فإن هذه النزعة اللفظية لابد أن تعكس بالضرورة "لفظية" عقل وروح الشاعر الذي وراءها. ولفظية العقل والروح مسطّحة بالضرورة، تميل إلى اللعب والعبث. (راجع مقال كليطو عن أبي العلاء في هذا الكتاب.)

الشعر العربي أضاع - بسبب سطوة "الأغراض" التي تنتسب في معظمها

إلى رداءة طباع الكائن الإنساني (مدح، هجاء، فخر ...) - فرصَ البصيرة الشعرية التي تتمتّع بها المواهب الشعرية البارزة. إن قراءة حتّى لو عابرة لقصيدة الفرزدق في حواره مع الذئب لتُشعرنا بصورة مباشرة بمقدار الخسارة التي تعرّض لها هذا الشاعر بفعل هيمنة أغراض المدح والهجاء، التي أملت عليه مئات القصائد التي لا قيمة لها، ولا تحتملها الذائقة. وليس بعيداً عن هذا جرير، والأخطل، حتّى البحتري وأبي تمّام وآخرين. والخسارة مع أبي الطيب المتنبّي أفدح بكثير، بسبب موهبة المتنبّي الاستثنائية. وهنا عليّ أن أتوقّف قليلاً.

الشاعر المتنبّي كان متضخّم "الأنا" طيلة حياته، متهالكاً على السلطة والجاه والمال. ولقد عرفنا هذا، واستوعبناه عبر شعره. ولم يترك هذا الشعر حاجة حاسمة للعودة إلى حياته. والسؤال الآن، ما الذي نتوقّعه من شعر ينبت في تربة هذه العناصر؟ طبعاً، أغراض الشعر الجاهزة لاحتضان هذه العناصر ستكون بالضرورة: الفخر، والمدح، والهجاء. ولقد برع المتنبّي فيها جميعاً. ولكنْ؛ أيّ معنى للبراعة نقصد؟ ولمَ لا نتشكّك قبل الخطوة الأولى بمعنى المصطلح وغايته؟ لنأخذ بيت المتنبّي التالي، وهو بيت لا يتردّد عربي في الإعجاب به:

واقفٌ تحت أخمصيْ قدْرِ نفسي واقفٌ تحت أخمصيَّ الأنامُ

الصورة تبعث على الدهشة، ولعل الإدهاش وحده هو الباعث. ولكنْ؛ هل الإدهاش قيمة فنية قائمة بذاتها، في معزل عن دلالتها؟ أنا لا أشك أن الطبيعة فيك تستهجن قول المتنبّي هذا، ولكن التطبّع فيك يطرب له عن رضى. إن ذائقتنا وليدة تربية شعرية رديئة.

إن فخر المتنبّي بنفسه يشعرني بالحرج. وأراه عيباً في جملته. وأنا أستهجنه من أي شخص كان. ولا فرق لديّ إن جاءني بصيغة عامية، أو صيغة خيالية مدهشة. لأن التباهي بـ "أنا" متعالية متضخّمة فعل مُتدنٍّ في ذاته.

والإدهاش بالتالي ليس من عناصر الابداع الشعري. فكم من شعراء معاصرين ركبوا موجة الإدهاش في قصيدة البياض، والقصيدة الميكانيكية، وقصيدة الرسم، وقصيدة اللغة، والقصيدة المضادّة للقصيدة، من الستينيات حتّى اليوم، سرعان ما غمرهم النسيان. والمضحك أن مدائح المتنبّي تصل إلى تذلّل، يتعارض مع تضخّم "الأنا" هذا. وفي هجائياته توجّه لا تحتمله الحاسّة النبيلة. ولكن المتنبّي شاعر عظيم الموهبة، بمعايير الشعر العربي أولاً، وبمعايير الشعر كشعر بالتأكيد. لأن شعر المتنبّي ليس فخراً، مدحاً وهجاءً كله. ولأنه داخل هذه التوجّهات المُغرضة تراه كَمَن يصحو، ويقول آيات لا تُضاهى من الشعر.

والشاعر أدونيس، الرافض لكثير من معايير الشعر العربي السائدة، يعزّز هذه المعايير، ولكنْ؛ بصيغ حداثية "مدهشة". فهو يقول عن المتنبّي، في حديث لجريدة الحياة (١٩٨٦): "المتنبّي يفرز نفسه، ويعرضها عالماً فسيحاً من اليقين والثقة والتعالي في وجه الآخرين وضدّهم ".. ثمّ يضيف: "إن شعره كتاب في عظمة الشخص الإنسانية، يسيره جدل اللانهاية والمحدودية، الطموح الذي لا يعرف غاية، ينتهي عندها، والعالم الهرم الذي لا يقدر أن يتحرّك ويساير هذا الطموح."

ونثر أدونيس النقدي يميل إلى تجريد معانيه، تأثّراً بالنثر الفرنسي، ولكنه يتّضح في الاشارة إلى "اليقين" و"الثقة" و" التعالي" التي يتمتّع بها شعر المتنبّي وشخصه، وهي عناصر، فيما أعتقد، كفيلة بإنتاج كائن رديء، وبالتالي شعر رديء. لأن تاريخ الشعر الإنساني، والعربي ضمناً، عادة ما يكشف عن حقيقة أن " الشك" و"الحيرة" و"التواضع" هي عناصر للشعر مُثلى، وهي مصدر قوّته ودوامه. فكم تتزاحم في الشعر الدرامي اليوناني، وفي شعر كاليداسا السنسكريتي، وشعر أبي نوّاس وأبي العلاء، والخيّام ورومي، وشيكسبير، ودانتي، ووردزورث وصولاً إلى رامبو وبودلير، وتوماس هاردي، وروبرت فروست، وإليوت، وأودن وشيموس هيني. إن "كتاب عظمة

الشخص" الذي يراه أدونيس في المتنبّي" قد نقع عليه في قصائد مثل "صحب الناس قبلنا ذا الزمانا.."، أو مقاطع كتلك التي يمكن انتشالها من قصائد حبّ سيف الدولة، أو التأمّل في الشأن الإنساني، أو حبّ الطبيعة، أو العطف على النفس، وعلى الآخر. وهي ضائعة بين ركام الفخر والمدح والهجاء.

في حديث آخر لجريدة الحياة (٢٠٠٧) يقول أدونيس عن علاقة الشعر بالأخلاق: "".. هل يصحّ تقويم الشعر بوصفه "عملاً"؟ الشعرُ"لغةٌ" لذلك ينبغي تقويمه جمالياً - فنيّاً، بحصر المعنى. وليس "عملاً"؛ لكي نقوّمه أخلاقياً، سلباً أو إيجاباً. الإصرار على تقويم الشعر أخلاقياً في نوع من "محاكمة" صاحبه، إنما هو إصرار على الاستمرار في متابعة "تقليد" تُنكره، جذرياً، جماليات الإبداع الفني - وبخاصة في عالم اليوم.

الشعرُ طريقةٌ بالحسّ بالوجود، وفي فهمه، وفي التعبير عنه. فلا يصحّ النظر إليه إلا في حدود جماليته، في معزلٍ عن كل بُعدٍ أخلاقي. فالشعر تحديداً "خرقٌ" (يجوز له ما لا يجوز لغيره)، فكيف يصحّ أن نُخضعه للواجب، أو لما "يجب"؟

هنا يبدو أدونيس أقلّ تجريداً، ولكنْ؛ أكثر التباساً، وتسطيحاً لمادة تبدو أحياناً معضلة في نقد الشعر. ويبدو لي أن أدونيس يسعى لأن يتعامل مع الشعر، كما يتعامل مع قطعة موسيقية، عمادها العلاقة بين الخيوط اللحنية في التماثل والتعارض، أو لوحة تشكيلية، عمادها العلاقة بين الألوان والكتل والخطوط، بغضّ النظر عن الفارق الجوهري بين اللغة وبين النغم، أو بين اللغة واللون. وهذا التعلّق بعناصر الجمال في اللغة، بغضّ النظر عما تخفيه من دلالة، يذكّرني برسالة الصاحب بن عباد التي جاء فيها: "أيها القاضي بقم، قد عزلناك، فقم"، إلى قاضيه في بغداد الذي قال: والله، ما عزلتني إلا القافية. وأذكر أن شاعراً بحرينياً كتب في واحدة من مقالاته الما بعد حداثية ما معناه، إن إلغاء الحدود بين نصوص الأجناس الأدبية أهمّ لديه

من إلغاء الحدود بين الدول. وأنا على يقين من أنه كتب ما كتب تحت مخدّر الهَوَس اللفظي، والإدهاش.

الشعر لدى أدونيس لغة، كما هو لديّ، ولدى كل مَن يعرف الشعر. ولأنه لغة، فهو - بالتالي - ذو معنى، ولكنه معنى شعري، لا معنى نثري، يلتزم العقل والمنطق. وبذلك يكون أداة معرفة ووعي. وهنا يتسرّب الهاجس الأخلاقي. لأن الإنسان يتطلّع، حين يقرأ الشعر، لكل ما يكفل بصيرة للوعي نافذة، ويكفل بالتالي عالماً أجمل، لا خلاف على هذا، وعالماً أفضل أيضاً.

ولكن أدونيس يواصل: "وحين يكون الشعر لغة، فيجب أن يقوّم جمالياً - فنياً، بحصر المعنى." ولكنْ: كيف؟ وهل انتخب أدونيس ما انتخب في "ديوان الشعر العربي" تحت هذا المعيار الجمالي الفني؟ إنني لم أجده انتخب كثيراً من مقاطع الفخر والمدح والهجاء في القصائد إلا قليلاً. مع أنها تحتلّ النسبة الكبرى من الشعر العربي. السبب أن فساد الهاجس الأخلاقي لدى الشاعر في هذه الأغراض يُفسد عليه طريق إبداعه الشعري. وبالتالي لا يملك أن يُنجز قصيدة مدح، أو قصيدة هجاء عميقة ورائعة، و"جميلة".

حين يقول المتنبّي:

ما يقبض الموتُ نفساً من نفوسهم إلا وفي يده من نتنها عودُ

وهو يقصد نفس الإنسان الأسود (العبد) بالتعيين، الذي لا يصلح أن يكون حراً، والذي يجب أن يُشترى مع عصى، والأبيات التالية في هجاء العبيد السود شهيرة، ولعل القرّاء العرب يطربون لها، ولا يشعرون بحصار نفسي من هذا التدنيّ الخلقي؛ لأن كثيراً من شعرائنا إلى اليوم يرغبون في تسمية الإنسان الأسود عبداً، في أحاديثهم وفي كتاباتهم، أقول حين يقول المتنبّي هذا، فكيف أقوّمه جمالياً، فنياً؟ هل أتأمّل، على طريقة التفكيكيين العرب، علاقة القاف بالباء بالضاد في الفعل "قبض"؟

ثمّ يقول "إن الشعر طريقة بالحسّ بالوجود، وفي فهمه، وفي التعبير

عنه، فلا يصحّ النظر إليه إلا في حدود جمالياته،..". هل الجماليات الفنية وسيلة للكشف عن "الحسّ بالوجود"، وعن "فهم الوجود"، وعن طريقة لـ"التعبير عن الوجود". وواضح أن "الحسّ" و"الفهم" و"التعبير" أمور تتطلّب انشغال البصيرة، والتصوّر، والعقل، والمشاعر، ومفاتيحها لا يمكن أن تكون بيد الجماليات الفنية.

أما قوله "الشعر خرقٌ يجوز له ما لا يجوز لغيره.."؛ فاعتباط لفظي عربي. لأن الجواز في الصيغة النقدية الشهيرة إنما يقتصر على صياغات اللغة والمخيّلة في الشعر. أما أن يجوز للشاعر التغنّي بتفوّق الأنا، والتذلّل للسلطان، ومدح الطاغية، والدعوة للقتل، أو احتقار الأسود؛ لأنه أسود، فسوء تربية.

وتعميم أدونيس في أن ربط الشعر بالأخلاق إنما هو "متابعة "تقليد" تُنكره، جذرياً، جماليات الإبداع الفني - وبخاصة في عالم اليوم." فلا يصحّ إلا عند بعض وجهات النظر النقدية الفرنسية، حصراً. فهي وحدها التي تنفرد في كل مرحلة قصيرة بموقف نظري، يجب أن يخلخل السياق. ولم يكن هذا عيباً في الطبيعة الثقافية الباريسية التي تتوسّط الحضارة الحديثة، وهي طبيعة في ثقافة حداثة لم تُقبل عليهم من كوكب غامض. ولكن العيب أن يجاريهم مثقفو عالم عربي، تكتسحه الأمّيّة، والتخلّف السياسي والاجتماعي بصورة شائنة.

في النقد الإنكليزي لا نلمس هذا المسعى النظري الفرنسي الذي انتفع منه أدونيس. فهناك علاقة طبيعية بين الشعر، الذي يخرج من كيان إنساني، وبين المعرفة، وبالتالي الأخلاق بالضرورة. ولكنْ: أية أخلاق؟

هناك دائماً خلط بين المعايير الأخلاقية التي يفرضها الدين، التقاليد، المعتقدات أو الأديولوجيات الفكرية، وبين معايير البصيرة الفلسفية، التي تعتمد الخبرة الداخلية الصادقة لدى الشاعر، الساعية إلى وعي أفضل،

وخلق إنسان أفضل، وحياة أفضل. الشاعر قد يكون ميّالاً إلى رسم مشهد احتراق، أو مشهد صرحٍ خرِب، أكثر من ميله إلى ماء غدير، أو بناء عامر. ولكن هذا الميل لا ينطوي على دعوة للحرب أو للتخريب. إنما هو مادة داخلية لتأليب المخيّلة والمشاعر، التي تثير الروع والأسى. إن "جحيم" دانتي يظل أكثر أسراً وتأثيراً من "مطهره" و "فردوسه". ورصد المعركة لدى المتنبّي، بدمائها وأشلائها، رائع حتّى يملأك بالروع. ولكن عاطفة كاذبة واحدة كفيلة بأن تجعل المشهد قبيحاً، كقوله يصف سيف الدولة:

تمـــرّ بـــك الأبطـــال كلمـــى هزيمـــةً
ووجهـــك وضّـــاحٌ وثغـــرك باســـمُ

قبل عقدين من الزمان من موقف أدونيس هذا، كان له موقف متعارض تماماً، وأكثر جذرية. ففي كتابه الممتاز "الشعرية العربية"(دار الآداب ١٩٨٥)، وهو مجموعة محاضرات، ألقاها في الكوليج دو فرانس، يعود، في فصل "الشعر والفكر"، إلى ظواهر حول الشعرية والفكر عند العرب، وهي في جميعها تبخس حقّ الشعر كمصدر للمعرفة والوعي. فالشعر "بالنسبة إلى العرب الذين نظروا له، إما أنه "ممتعٌ مُطربٌ"، وإما أنه "منفيٌّ مطرود"... والشعر في أحسن ما يوصف به، لعب ومحاكاة وتقليد."ص٥٨. "وربّما كان في هذا ما يفسّر دينياً قصر الشعر على الإحساس، والفصل بينه وبين الفكر. فليس للشعر أن يتجاوز أول العلم، وهو ما يتيحه الحسّ. أما ما تجاوز الحسّ؛ فهو للدين. ومن هنا ساد الاعتقاد أن الشعر عاجز بطبيعته، أن يقدّم معرفةً، أو يكشف عن حقيقة؛ لأنه كمثل مصدره، وهو الحسّ، خادع وباطل. فلا ندرك الحقيقة بالشعر، بل بالدين وحده. ويكون دور الشعر حصراً في توفير المتعة الجمالية - كما يتيحها الدين - ويضع حدودها.

وفي هذا ما يخالف جذر الكلمة، فهذا الجذر يتيح لنا أن نعيد النظر في المصطلح السائد في الشعر، وأن نوحّد بينه وبين الفكر، من حيث إنه لا يكتفي بأن يُحسّ بالأشياء، وإنما يفكّر بها."ص٥٩.

ثمّ يُضيف أدونيس، توكيداً لهذا الموقف النقدي: "إن ما نفتقده في النظرية، نراه في النصّ الابداعي. فهذا النصّ الذي نجده عند بعض الشعراء من جهة، وعند بعض المتصوّفين من جهة ثانية، يخترق تلك النُّظُم المعرفية وتنظيراتها؛ إذ إنه يحقّق في بنيته وفي رؤيته علاقة عضوية بين الشعرية والفكرية، ويفتح أمامنا بحدوسه واستبصاراته أفقاً جمالياً جديداً، وأفقاً فكرياً جديداً."ص٦٠.

أفق أدونيس النقدي هنا بالغ الوضوح والعافية. وعلى هدى هذا الأفق النقدي وضع نصّين في أبي نوّاس والمعرّي رائعين، أوردتهما في هذا الكتاب. فيهما تجد كم هي مضاءة دفقة التغيير في الحياة والفكر والأخلاق: "هكذا نستشفّ دائماً وراء النصّ طريقاً للمعرفة خاصة، ونظاماً أخلاقياً خاصاً."ص٦٢.

علاقة الشعر بالأخلاق بالغة التعقيد، وليست باليسر الذي وضعها فيه أدونيس في مرحلته المتأخّرة، وكثيرون غيره من شعراء ونقّاد العربية. لأن القيمة الجمالية قيمة جوهرية في الشعر. ومَنْ يشك في هذا؟ على أننا نحتاج أن نعرف أين تكمن؟ كما أن القيمة الأخلاقية جوهرية هي الأخرى. على أن المشكلة تكمن في أن النقّاد يحاولون معظم الأحيان وضع القيمتين مستقلّتين عن بعض. مع أنهما، في التجربة الشعرية، غير منفصلتين عن بعض.

المفكّر المعروف تودوروف، في ملفّ " الأخلاق والفن" في مجلة Salmagundi الأمريكية (صيف ١٩٩٦)، يوضح الأمر بيسر أكثر: " الشعر يسعى لصلاح ذي طيتين لعالمنا، أولاً عبر إضافة الجمال له، شأن الفنون جميعاً: فرائع أن تعيش في عالم، يتوفّر على موسيقى شوبرت. والثاني أن الشعر يسعى، شأن كل فنّ يشير إلى مدلول خارجه، إلى جعل العالم أكثر وضوحاً، وأغنى معنىً، وبالتالي أفضل. لا لأن الشاعر يصرح بمبدأ أخلاقي، أو بمبدأ أكثر أخلاقية من مبدأ آخر، لصلاح العالم، بل لأنه يكشف لنا عن

الحقيقة. فالشاعر لا يخضع لمعيار أخلاقي خارجي، أو يُملي درساً في الأخلاق. فهو عبر إنجاز عمل جميل، وذي معنى، يقدّم لنا واجبه الأخلاقي."

إن شاعرين كبيرين مثل أبي نوّاس وأبي العلاء يبدوان متعارضين بصورة حادّة. فالأول يجد الحقيقة في مسرّات الدنيا ولذائذها، ولا يتطلّع لما بعد الدنيا. والثاني يجد الحقيقة في العزلة وإماتة الرغائب والتطلّعات، ويحدق بالمصير الذي يراه هوّة. والواقع أنهما يبدوان للبصيرة الشعرية قريبين من بعض بصورة فائقة: إذ كلاهما يسعى إلى الجمال وإلى الحقيقة، عبر معانقة الحياة الحاضرة، أو عبر معانقة التساؤل الشارد خارج الزمان كله. كلاهما يقول: "ديني لنفسي، ودين الناس للناس." وبفعل صدقهما في هذا المسعى يقدّمان لنا واجبهما الأخلاقي دون شوائب.

٥) النصّ النوّاسي

يمكن أن نعدّ النصّ النوّاسيّ (القرن الثاني الهجري توفي ١٩٨ه) بداية، لكنها شبه كاملة، تؤسّس لهذه الوحدة. قوام هذا النص جدلٌ بين ما يرفضه الشاعر وما يقبله ويدعو إليه. فهو يرفض قيم الحياة العربية البدوية، ويرفض التعليمية الدينية، وخاصة في شكلها الأخلاقي. ويدعو إلى الحياة المدينية وقيمها، وإلى تجاوز التعليمية وممارسة المحرّم أو الحرام، ولانكاد نرى له نصاً، يخلو من هذا الجدل. وهو جدلٌ، يتّجه دائماً نحو تأليف، يرتسم فيه جانبٌ من الأفق الحياتي والفكري الذي يريد أن يفتحه. وهكذا نستشفّ دائماً وراء النص طريقاً للمعرفة خاصة، ونظاماً أخلاقياً خاصاً. وتكمن الشعرية هنا في الكشف عن طاقات الإنسان، وعن رغباته المكبوتة، وفي تفجيرها؛ بحيث تزول الهوّة التي تفصل بين انفعاله وفعله بين رغبته وقدرته. تكمن كذلك فيما يفترضه هذا التفجير: أعني تفجير الحواجز التي تغلق فضاء الحُرّيّة. ففي النصّ النوّاسيّ لهب يلتهم كل عائق، سواء أدينياً كان أو اجتماعياً. وفي هذا ما يفسّر كونه لا ينقل الفرح بممارسة الحلال، المباح، بقدر ما ينقل على العكس، الفرح بقدر ما ينقل الحرام، المحرم. فهو يرى بأن خرق المحرّم يولّد فوضى الغبطة، التي هي نوعٌ من هدم النظام الثقافي - الأخلاقي القائم، ونوع من الوعد الواثق بمجيء ثقافة، لا قمع فيها، ولا قيد، ثقافة تخرج على قيم الأمر والنهي، وتتيح الحياة بشكل يتمّ فيه التآلف بين إيقاع الجسد وإيقاع الواقع - في موسيقى الحُرّيّة.

لسبب أو لآخر، يتّخذ أبو نوّاس من المجون قناعاً، يختفي وراءه، ومن السُّكْر الذي يحرّر الجسد من رقابة المنطق والتقاليد، رمزاً للتحرّر الشامل. هذا الرمز هو بمثابة بؤرة هائلة من التحوّلات. والخمرة فيه ليست الخمرة

- ليست نفسها هي أيضاً، بل هي ما ترمز له، وما تشير إليه. إنها قدرة التحويل، قدرة الإبادة والإنشاء، النفي والإثبات. إنها الخالقة: فهي القديمة التي لا تُنسَب إلى شيء، بل يُنسَب إليها كل شيء. وهي النشوء والمعاد. وهي بينهما الحياة في أبهى معانيها - الحبّ. وهي لذلك القوّة التي تغيّر الحياة، وتؤالف بين النقائض، وتُبطل منطق الزمن العادي. إنها نشوة اللقاء بالذات، ونشوة التآلف بينها وبين العالم. وكما أن الخالق جوهر الكون، والعالم غابة رموز لأسمائه وصفاته وأفعاله، فإن الخمرة هي كذلك جوهرٌ، وليست أشياء العالم إلا نسيجاً من المطابقات بينها وبينه. فهي النار، وهي كائن حيٌّ ينطق ويرى، وكؤوسها مصابيح ونجوم. والمجلس الذي تُشرب فيه، فلكٌ يتمّ فيه الموت والنشور. فالنفاذ إلى أعماق الذات، إنما هو - في الوقت نفسه - نفاذٌ إلى أعماق الطبيعة.

ولئن كان هذا الرمز إشارة إلى انتهاك المحرّم؛ بحيث يُصبح كل شيء حلالاً، على صعيد القيم، فإنه كذلك على صعيد المعرفة، إشارة إلى اكتشاف المجهول، سواء في الذات أو في الطبيعة. إشارة تقول إن المرئي وجه اللا مرئين، ضمن المكان، إلى المكان الخفي الآخر، فإنه كذلك ينقله، ضمن اللحظة الراهنة، إلى ما يتجاوزها - حيث تتحوّل الحياة إلى نوع من أبدية النشوة.

هكذا يُطهّر المجون، ويحرّر. إنه عيدٌ يعدُ بما يتخطّى ثقافة الأمر والنهي، إلى ثقافة الحُرّيّة - ثقافة، يكون فيها الإنسان سيدَ فكره، وسيد عمله، وسيد سلوكه. من هنا تنقلب القيم في هذا الرمز: يُصبح الإثم هو وحده الفضيلة. ونسمع أبا نوّاس يقول إنه لا يطمح إلى ارتكاب الذنوب العادية التي قد يرتكبها الأشخاص العاديون، وإنما يطمح إلى ارتكاب ذنوب تكون في مستوى التحرّر الذي يعمل له - ذنوبٍ كبيرة "تتيه على الذنوب كلها"، كما يعبّر. ونسمعه يبشّر بعصيان "جبار السماوات"، وبأن "اللذاذة في الحرام"، و"الحج زيارة الخمار"، وبأن "نفسه العزيزة تأنف بأن تقنع إلا بالأشياء المحرّمة"، صارخاً: "ديني لنفسي، ودين الناس للناس". فهو بالخطيئة نفسها، يريد أن يصل إلى البراءة، وأن يحقّقها. (أدونيس / الشعرية العربية، ص٦١، دار الآداب ١٩٨٥).

٦) الشهادة على العصر
في شعر زبيگنيو هيربرت

إن مفهوم الشاعر كشاهد في عصره يؤكّد ويحدّد شعرية تشيسلاف ميووش وزبَغنيو هيربرت، وهما اثنان من أهمّ الشعراء البولنديين المعاصرين. كلاهما يشترك في الاعتقاد بأن الشاعر مُلزَم بإعطاء شهادة للتاريخ.

ميووش يتحدّث - ببساطة - عن "واجب"، موضحاً بأن الشاعر يستطيع أن يستوفي حقّ حياته - فقط - عبر "اعتراف مُعلن/ معرّياً الخديعة، خديعتي وخديعة عصري". وهو يتساءل إذا ما كانت هذه هي السببَ وراء بقائه حياً بإرادة الله " من الرصاص الذي اخترق الرمل." وكذلك زبَغنيو حين يُعلن بصورة جازمة:

" لقد بقيتَ حياً، لا لتعيش
لك وقت محدود، وعليك أن تُدلي بشهادتك."

إفادتان متشابهتان، ولكنْ؛ تُخفيان خلافاً مهمّاً. يمكن أن يُرى في الفعل المساعد: إلزامي لدى هيربَرت، ومشروط لدى ميووش. فبالنسبة لصاحب قصيدة "مبعوث للسيد كوجيتو"، "إن شهادة الشاعر تعهّدٌ، لا يقبل الشك ولا الخلاف. القصيدة "رسالة"، تعطيها عبارتها التوراتية وأسلوبها قوّة الأمر الإلهي. وتتضمّن - أيضاً - إيضاحاً - واجب الاخلاص لأولئك الذين "غُدر بهم في الفجر" - وتحذيراً بأن المكافأة الوحيدة المتوقّعة ستكون سوط القهقهة والجريمة في كومة نفاية. هذا، إذنْ؛ الطريق الوحيد الذي يُسمح لك فيه بصحبة الجماجم الباردة: جلجامش، هيكتور ورولاند. بكلمات أخرى، تفترض الشهادة تضحية باسم مُثل كالكرامة والاخلاص فوق كل شيء آخر، والتعهّد

بأن تكون شاهداً مرتبطاً عن قرب بفكرة التاريخ الذي يعني المعاناة. في كل محاولاته يبدو هيربرت مصحوباً بذكرى "أولئك المعفرين في التراب"، وبهاجس مَن يعيش ويتحدّث "من أجلهم. يتذكّر وهو يقف أمام مبنى الأكروبولس أصدقاءه الموتى، ويتخيّل نفسه مبعوثاً أو رسولاً من قبل كل هؤلاء الذين لم يسهموا في صنعه." في قصيدة "مبعوث السيد كوجيلو" يكرّر "أنا مُناشد - أما من أحد هناك خير مني." إن الالتزام الأخلاقي بالوفاء لضحايا التاريخ يتخلّل مجمل قصائد هيربرت، وفكرته عن الادلاء بالشهادة، لا تنفصل عن تاريخ القرن العشرين وحالة بولندا السياسية. بالنسبة لشاعر "الحياة":

الشعر أخو الذاكرة
يرعى الأبدان في البرّيّة
تمتمة القصيدة لم تعد أكثر أهمّيّة
من أنفاس الآخرين.

إن فكرة الشعر كشاهد يمكن تتبع أثرها إلى أبعد من مجموعته الشعرية "وتر الضوء"، ولقد تشكّلت ونضجت كلها بفعل خبرة الحرب. وكذلك هذا التجاور بين غريزة الحياة وبين الالتزام الأخلاقي في الوفاء لأولئك الذين رحلوا قد ظهر لأول مرّة:

الحياة تقطر مثل الدم
الظلال تذوب برقة
دعنا لا نترك القتيل يتلاشى.

مسارُ الحياة، الذي" يزخر قدماً هادماً كل عائق، متعارض مع الخط الذي يتطلّبه الإخلاص والوفاء، عاجزٌ "مثل صرخة في الليل أو نهر في الصحراء، " مستور عن العين لكنْ؛ يشقّ النسيج العضلي ويدخل الشرايين " ولذا؛ يمكن أن نلتقي موتانا في الليل." التعارض ذاته يعود ثانية في "المفتتح"؛

حيث المتحدّث يدفن الميت مثل انتيغونا اليونان، رافضاً أن يدخل تيار الحياة الجديد" المُمتدح من قبل الجوقة.

أسبح ضدّ التيار وهم معي...
علي أن آتي بهم إلى اليابسة
وأراكم فوقهم الرمل

إن مفهوم الشاعر كشاهد عيان منذ البداية مصحوب بالإحساس بعدم التكافؤ بين الكلمات وبين الشعر الذي يحمل مهمّة: "أوتار لا تكفي/ نحن بحاجة إلى كورس/ إلى بحر من النواح/ إلى ضجيج جبال/ ومطر من حجار." إن الرغبة في شعر يصبح نقشاً متواصلاً مثل مخطوطة سنسكريتية، أو مثل هرم، بقيت دون تحقّق:

كلماتك العقيمة صدى ظلّ
وريحٌ في غرف فارغة
ليس لك أن تبارك النار بالأغنية
أنت تذبل مبدداً على غير هدف
الأزهارَ الخاملة للأكف المثقوبة.

إن التصريح بهذا الواجب في ضرورة الشهادة مصحوب بضرب من التأنيب المكرّر "لخطيئة النسيان":

لا أستطيع العثور على العنوان المناسب
لذكراك
وبيد منتزعة من الظلام
أتنقّل فوق بقايا وجوه
حيّة - على الرغم
حية - بالضدّ
ألوم النفس على خطيئة النسيان.

الحياةُ في واقعها الماديّ جيّاشة من كل جانب، تلطّخ بالغشاوة حدودَ

الماضي، وتطمس معالم الذكريات على حقيقتها: " أيادينا لن تمرّ على صورة يديك/ نحن نتركها تمضي سدى لامسة أشياء مشتركة".

وبدلاً من تصوير الحضور الحقيقي، فإن صور الماضي بدون ذاكرة، مثل مرآة تعكس - فقط - ما يواجهها مباشرة: "المدينة التي تقف على الماء/ صافية صفاء ذاكرة مرآة". في وارشو، التي تشبه مقبرةً بعد الانتفاضة ، يسأل الميت عبثاً عن "إشارة ولو خاطفة من فوق." الأحياء لا يُعنون إلا بنجاتهم، وأسماء الموتى تتحوّل إلى لباب جاف". واجبنا هو أن نتذكّرهم؛ إنه ليس من واجب الشاعر وحده ("كوّر كفيك وكأنك تحتفظ فيها بالذاكرة")، بل واجب الأشياء مثل الحصى أو الكرسي، أن تذكّرنا بهم دون توقّف.

إن واجب التذكّر وإعطاء شهادة أمر يعني الضحايا وحدهم. هيربرت لم يحاول أن يعيد خلق أماكن سبق أن ضاعت: لـ ڤوف، "سماء محلتي الواسعة،" البيت الذي "يعرف كل دروب هربي وعودتي،""مزلاج باب البيت،"، بهذا يتعارض مع ميووش في قصيدته "العالم". كل مسعى لاستعادة الأماكن القديمة مسعى خائب: "محيط الذاكرة الهائج/ يغسل ويفتّت الصور... فتنقطع الرؤية فجأة". إنه ليس عطل الذاكرة فقط، بل إدراك أن الواقع الذي نتحدّث عنه قد فُقد دون رجعة أيضاً. "إذا ما رجعت هناك/ فإني على الأرجح لن أجد ما ينتمي إلينا". مرّة أخرى تتحوّل المدينة المفقودة إلى مقبرة: "كل الذي بقي بلاطةٌ/ بدائرة طباشيرية".

صياغة الشعر كشاهد عيان تكشف عن نفسها بوضوح في قصيدة هيربرت الشهيرة "مبعوث السيد كوجيتو"، ولكنها تأخذ شكلها الكامل في قصيدة "تقرير من مدينة محاصرة"، خاصة في عنوان القصيدة الرئيسة للمجموعة الشعرية؛ حيث المتحدّث - "أكبر سناً من أن يحمل سلاحاً" - يتقمّص دور المؤرّخ. في الكتابين تتداخل تجربة الحرب مع تجربة السلطة الشيوعية، ولكن حقل إحالاتهما، وبصورة أكثر أهمّيّة، يبدو أوسع بكثير عنه في قصيدة "وتر الضوء"، متضمّناً لا التجربة البولندية فحسب، بل تجربة الرعب السياسي

في الحياة بصورة عامة. إن تعهّد هيربرت في أن يكون شاهد عيان للضحايا متجذّراً بقوّة في الثلاثين سنة الماضية من التاريخ البولندي؛ إنه الجمهور البولندي الذي كان في خاطره حين يصف وصولية مواطني "يوتيكا" الذين "انخرطوا متعجّلين في السجود على ركبهم " وهم الذين يقارنهم بـ "بالمواقف المنتفضة" التي تمثّل الشجاعة، الحقيقة، معارضة العنف، والدفاع عن "المهانين المقهورين" وكذلك الإخلاص للالتزام الأخلاقي المتماسك.

كم عدد اليونانيين الذين أُبيدوا في حرب طروادة
- نحن لا نعرف
كيف لنا أن نحصي العدد حصراً
في كلا الطرفين؟!
في معركة گيوگاميلا
اجينكورت
لايبزج
كوتنو؟

بسبب التاريخ، وكان ١٩٨٣، وبسبب الظروف التي أحاطت بنشر "تقرير من المدينة المحاصرة"، وبسبب عنوان القصيدة بشكل خاص، فإن النصّ كثيراً ما فُسّر على أنه وصف للحالة السياسية والاجتماعية في بولندا قبل وخلال فترة الأحكام العُرفية بين عامي ٨١- ١٩٨٢.

على أن بولندا والأحكام العُرفية لم يُذكرا مطلقاً في القصائد بصورة مباشرة، الأمر الذي يميّز شهادة هيربرت الشعرية التي نُشرت في تلك الفترة. إن قدرته على تأطير الأحداث الجارية آنذاك ببناء تاريخي واسع، أعطى شعره مدى وعمقاً نادرين: كل حقيقة من الحقائق الموصوفة تتردّد صدى مع التاريخ، وترتبط بأحداث الماضي.

وكما في بهو من المرايا، فإن أحداث ٨١- ١٩٨٢ تعكس الأحداث في

١٩٥٦، ١٩٣٩، ١٨٦٣، ١٧٩٥ وتبعد في الزمن حتّى مطلع تأسيس الدولة البولندية. إن مهمّة "المؤرّخ" هيربرت التي تكفّل بها كانت تنمو أكبر مع تواصله في الكتابة؛ حتّى أصبح بالتدريج مؤرّخاً، لا - فقط - لما هو معاصر، بل للتاريخ البولندي جميعه، والحصار الذي وصفه تحوّل إلى حصار، دام أطول بكثير من حصار قانون الأحكام العُرفية الذي أصدره الجنرال جاريوزلسكي.

إن صورة التاريخ كبهو مرايا لها دلالة في أكثر من مستوى: إنها تعكس الأحداث التي وقعت على امتداد الخطّ العمودي للزمن ، ولكنْ؛ أيضاً على امتداد الخطّ الأفقي الجغرافي. حتّى لو كان مؤرّخ قصيدة "تقرير من مدينة محاصرة" يركّز أولاً وبصورة رئيسة على تاريخ بولندا، فهو يعبر الحدود الوطنية، ويحدّد التشابه بين التاريخ البولندي وتاريخ بلدان أخرى، حلّ بها سوء الحظّ ذاته، "مدافعاً عن دالاي لاما، الأكراد والأفغان". فالنص - إذنْ - يمكن أن يُقرأ على مستويين، كتقرير عن أحداث الساعة في بولندا و/ أو كتقرير عن حالة حصار بصورة عامة، لأي بلد، وفي أية لحظة من التاريخ. إن مدى رؤيا هيربرت التاريخية ظهر على المستوى اللغوي أولاً، عبر لغة رمزية متعمّدة، دقيقة ومُعمّمة في الوقت ذاته. كل جملة، وفي أحيان كثيرة، قصائد برمّتها، تعمل على مستويات ثلاثة: أولا كمرجع يُحيل إلى تجربة الشاعر وتجربة عصره، ثانياً كإشارة لحالات من الماضي مشابهة، وثالثاً كبلاغ عن تجربة ذات بُعد عالمي، يذهب أبعد من إطار التجربة البولندية:

الاثنين: محالٌ تجاريةٌ فارغةٌ ثمّة جرذ هو الآن العملة الرائجة
الثلاثاء: عمدةُ المدينة اغتيلَ على يد قتلةٍ مجهولين
الأربعاء: وقفٌ لإطلاق النار الأعداء يعتقلون مبعوثينا.

إن مهمّة الشاهد عيان ذات دوافع مزدوجة بالنسبة للشاعر هيربرت: إنها التزام أخلاقي إزاء ضحايا التاريخ من جهة، ومحاولة لكتابة تاريخ مختلف من جهة ثانية، تاريخ لم يُلحَظ من أحد، أو الأسوأ، إنه تاريخ مسكوت عنه من قِبل المؤرّخين. هيربرت يرى وجهين للتاريخ، واحد يُعرض على الضحايا، والآخر

يُعرض على الحكام والجلادين. إنه يعني سلطة، جريمة وأكاذيب بالنسبة للأخيرين؛ وبالنسبة للضحايا، يكمن التاريخ في المعاناة، والهوان والموت.

ثمّة شبحٌ يلاحق
خارطةَ التاريخ
شبحٌ عصيٌّ على التحديد

الشاعر، وهو يواجه تاريخاً عاجزاً عن أن يكون شاهد عيان، لا خيار له إلا أن يلتزم هو هذه الشهادة. إنه يقبل دوره كمؤرّخ و "يكتب - لا يعرف لمن - تاريخ فرض الحصار". (- *Bogdana Carpenter / Drugie 2012, 1, s. 96-105, Special Issue / English Edition / Ethical and Metaphysical / Testimony in the Poetry of Zbigniew Herbert*).

الباب الثاني

الشعر والفلسفة

تكون القصيدة فلسفية في مَعنيين أساسيين. قد تخدم كوسيلة لتعاليم فلسفية، عادة ما تكون مستقلّة عن القصيدة ذاتها، فهي إعادة سبك لسلسلة من البيانات المتنامية بصورة منطقية دون فقدان أو تشويه للمعنى: مثل "The way things are" لكوريتيوس، و "مقالة في الإنسان" ليوپ. أو قد توظّف كل وسائلها اللغوية والإيقاعية وكل قوى التداعي من أجل بصيرة جديدة تنفتح على القيم، والعلاقات، والإمكانات المهمّة، بحيث لا يمكن إعادة هذه الأفكار خارج النصّ الشعري دون تشويه كبير. يمكن أن نأخذ "الملك لير" لشكسبير و"الرباعيات الأربع" لإليوت كأمثلة لهذا النمط الثاني.

حتّى في تلك الحالات التي توظّف فيها الفلسفة الواضحة كمضمون رئيس في القصيدة، فإن القصيدة لن تكون متطابقة تماماً مع التكوين الكليّ للفلسفة، التي تحاول التعبير عنها. إن قصيدة تقتصر تعبيراتها الدلالية، وبشكل صارم، على مقترحات عامة ذات خصائص تجريدية لن تكون أكثر من سبيل تعليمي، وأية تفاصيل عينية قد توظّف ستكون بمثابة قصة رمزية allegory (تنطوي على معنى مقابل للظاهر)، لا رمزية شعرية. حين تنجح قصيدة في إيصال فلسفة واضحة، وبمستوى شعري جيد في الوقت ذاته، فهذا الجمع نتيجة توظيف للغة بطريقة، تولد بها بصيرة كامنة، يشار إليها بوسائل شعرية، لا وسائل منطقية، من أجل أن تعمّق وتُثري بالحياة التعاليم الواضحة التي زوّدت بها القصيدة.

إن تمييزاً بين فلسفة ظاهرة وأخرى كامنة، يجد ما يقابله في التمييز الذي وضعه أليوت بين وضوح الأسلوب الفكري ووضوح الأسلوب الشعري،

ومن ثمّ؛ بين المواقف أو المعتقدات الفلسفية من جانب وبين الموافقة والاستجابة الشعرية. إن هناك قناعات فلسفية في الكوميديا الإلهية تشبه من حيث منطقها ما لدى توما الإكويني. ولكن الإنسان الذي يقرأ الأخير يجد موقفه الإيماني مختلفاً، كما يرى أليوت، عن موقفه وهو يقرأ الأول. لأن الكوميديا، على خلاف كتاب الإكويني، بُنيت وفق "منطق الأحاسيس"؛ لتقدّم ميزاناً متكاملاً لعمق وارتفاع المشاعر الإنسانية.

إن وجهة النظر التي تقول بأن القصيدة التي تعبّر عن الحقائق بفضل طبيعتها الشعرية الفريدة، وهي لهذا فلسفية، نجدها أولاً عند أرسطو: "الشعر أقرب إلى الفلسفة من التاريخ؛ لأنه يتعامل مع الكلّيّات، في حين يتعامل التاريخ مع الجزئيات". لا شكّ أن أرسطو اتّخذ موقفاً كهذا على أثر إنكار إفلاطون للشعر والشعراء في الكتاب العاشر من "جمهوريته". فالعالم الخارجي، كما يرى أفلاطون، نصف حقيقي، مجرّد ظلّ للأشكال الدائمة أبداً، للمعاني الكلّيّة والمُثُل. والفنون تحاكي العالم الطبيعي، الذي يحاكي بدوره تلك المُثُل. فهو يحاكي المحاكاة. أرسطو يرى عالم الطبيعة منطوياً على إمكانيات الأشياء جميعاً، وهو يسعى بشيء من النجاح للتعرّف عليها، ولذا: "يحاكي الفن الطبيعة من جانب، ومن جانب آخر يسعىَ لإكمال نواقصها"....

الطبيعة الفلسفية للشعر تعزّزت من جديد على يد الألمان من الرومانتيكيين، بعد گوته، من أمثال الأخوين شليگل ونوڤاليس. ثمّ ازدادت اتّضاحاً على يد شوپنهاور ونيتشه.

الأول يرى الطبيعة تعمل بصورة أولية، لا بفعل الحبّ - كما رأى السابقون - بل بفعل الإرادة (Will)، وأن المراتب المتنوّعة للإرادة في الطبيعة، من المادّة غير العضوية صعوداً إلى النبات والحيوان والإنسان، إنما تتميّز عن طريق المثل (بالمعنى المقارب لأفلاطون) التي تمثّل فعل الإرادة، أو الرغبة، في المستوى المُعطى. ولقد حدّد الفنَّ، والشعرَ ضمناً، كضرب من المعرفة

يُعنى بالمُثُل والأفكار، موضحاً "بأن هدفه الوحيد هو تبادل المعرفة". ولذا فإن الشعر الأسمى والفلسفة الأسمى واحد.

أصبحت الإرادة عند نيتشه "إرادة القوّة"، وانطوت على معان أوسع وأنشط، من عنف البروق وطلوع الوليد من الرحم إلى الحساسية الإبداعية لدى الفنان. فإرادة القوّة لدى الفنان تفترض مظاهر متمّمة لبعض لنوبة إبداع ديونيسية، ولحبّ للشكل أپوللوني مع ما فيه من وَهْم ملازم بالكلية (universality). هذا جميعاً يُنتج عاطفة أرستقراطية منتصرة على النفس؛ حيث تتوحّد الحكمة الفلسفية والخلق الفني. الفلسفة والفن واحد؛ لأن "الحكمة امرأة" لا يخطب ودّها إلا "رجل لا مبالٍ، ساخر، وقوي". التماعات البصيرة الشعرية المفاجئة، لا المحاججة البرهانية، وحدها الطريق إلى الحقيقة.

في إنكلترا المرحلة الرومانتيكية كانت المماثلة بين الشعر والفلسفة فكرة مألوفة، نجدها لدى شيللي الذي يرى بأن "الشعراء فلاسفة، ولكنْ؛ بقوى أرفع وأبعد"، وبأن "الشعر هو مركز ومحيط المعرفة كلها". الشاعر كوليرج أضاف بأن "الشاعر فيلسوف كامن، لا ظاهر". ولقد اعتمد، هو ووردسورث، في هذه الطبيعة الفلسفية الكامنة للشعر، على نظرية الخيال، المنتفعة قليلاً من الفيلسوف كانت. وكلمة الخيال لدى كانت ليست Fantasie بل Einbildungskraft، التي تتضمّن معنى القدرة على الصناعة. وبصورة مماثلة ميز ووردسورث المخيّلة، باعتبارها "القدرة التي يدرك الشاعر، وينتج بها أشكالاً مفردة - صوراً - تتجسّد فيها التجريدات والأفكار الكلّيّة". كوليرج يذهب مدى أبعد في التمييز بين المخيّلة الأولية، "القوّة الحية والقدرة الأولى الرئيسة لكل الإدراك الإنساني" (المقابل فعلياً لمفهوم كانت "الوحدة المتعالية للإدراك") والمخيّلة الثانوية، التي هي مركب وانعكاس من المخيّلة الأولية، مقادة بإدارة وهدف فنيين. إن كل المخيّلة بعالميها الأولي (الميتافيزيقي)، والثانوي (الفني) هي "تكرار داخل العقل المحدود

لفعل الخلق الأبدي داخل الأنا اللامحدودة". ولذا؛ فهناك تواصل ثابت بين البصيرة الفلسفية الأصيلة لدى الشاعر وبين إبداعاته الشعرية.

في العقود الأخيرة (منتصف القرن العشرين)؛ كانت ثمّة نزعات متقطّعة، هي واحدة من ردّات الفعل ضدّ الرومانتيكية، تُنكر أية علاقة مهمة بين الشعر والفلسفة. عبارة آرشيبالد ماكليش: "ليس على القصيدة أن تعني/ بل أن تكون" تعبّر عن تفضيل عدد من الشعراء، خاصة في مرحلة الارتباك الفلسفي، في أن يعاملوا كصنّاع لا كرّائين.

- *عن مادة "الفلسفة والشعر" في كتاب: (Poetry and Poetics,*
(Princeton (1974

شَرَك الجمال الخالص

"... يقول أفلاطون بأن هناك خصاماً قديماً بين الفلسفة والشعر. وعلينا أن نتذكّر بأن الفلسفة كما نعرفها كانت في أولى مراحل طلوعها من خليط التأمّل اللاهوتي والشعري. ولقد أنجزت شيئاً من تقدّمها عن طريق تحديد هويتها، باعتبارها ليست شيئاً آخر غير الفلسفة. في زمن أفلاطون، حاولت أن تفصل نفسها عن الأدب، وفي القرنين السابع والثامن عشر أن تفصل نفسها عن العلوم الطبيعية، وفي القرن العشرين عن علم النفس..." (p. 13)

"... نلاحظ من الوهلة الأولى بأن الفن الخالص (pure art) أو الفن الحقيقي، بالنسبة للفيلسوف كانت (kant)، يشغل حيّزاً صغيراً لما نفكّر فيه عادة كفن. إن الحالة النموذجية للتقدير الجمالي عند كانت هي شيء ما يشبه النظر إلى وردة، أو بصورة أفضل نموذج تجريدي من الخطوط؛ حيث يستطيع الشكل أن يلهو عابثاً؛ ليقدّم شبه موضوع، لا تشوبه شائبة من أي مفهوم. إنه وبصورة حذرة يسمح بحالات مشكوك فيها، مثل مقطوعات من الشعر، داخل عالم الفن، مانحة كما يرى ببساطة "لعباً حراً للمخيّلة"، ولا يشبه في شيء بياناً أو صنفاً من المفاهيم الإدراكية. الشعر يؤدّي "لعباً حراً للمخيّلة كما لو كان عملاً جدياً من أعمال الفهم". الشعر يرضينا لتشبهه بفن الخطابة في حين لا يعدو في الحقيقة أن يكون أكثر من لعب خالص.

لا أظن أن ما يحاوله كانت هنا متماسك بكلّيّته. إن الطبيعة المتطرّفة لما يريد أن يقوله بشأن الجمال الحرّ والجمال التابع (الذي ينطوي على

دلالة أو مفهوم أو تمثيل) لا تتوافق مع السماح لأي شعر، باستثناء شعر مالارميه، بدخول عالم الجمال الحر مطلقاً. إنه أكثر توافقاً مع نفسه بشأن الموسيقى المجرّدة بلا كلمات..." (p. 209 - 210)

- عن كتاب: (*Existentialists and Mystic by: Iris Murdoch,* *Chatto and Windus 1997*).

المعنى الخيالي
(مقتطفات)

"الشعر أرقّ وأكثر فلسفية من التاريخ؛ لأن الشعر يعبّر عما هو كوني، والتاريخ عمّا هو جزئي فقط".

أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)

"من أكبر العقبات في فهم الشعر هي بساطته. وبالرغم من النظرة التي تراه نتاج تطور رفيع المستوى، إلا أنه - أيضاً - يرتبط بالمراحل البدائية للغة. إنه يرجع إلى الطفولة وإلى طفولة الجنس البشري. إنه بداية ونهاية الكلام. إن القارئ المتوسط - الذي نشأ ونضج عقلياً على التحليل، على الاستنتاج والبراهين، وترك قلبه ومخيّلته أميين تقريباً - ينظر إلى الشعر وكأنه كلمات لكتاب مدرسي. إن الامتحانات، والعقل الذي نما تحت اختباراتها، فرض على فكره أن يكون مثل عضو جسدي محفوظ في جرّة محلول الفورمالين. إنه يشرح القصيدة لما فيها من أفكار، غافلاً أن الشعر إنما يفكّر بأعصابه. نحن لا نستطيع أن نعرف الكيفية التي يعمل فيها مخّه حتّى نشعر بنبضه".

"الفن الحقيقي لا يمكن أن يوجد دون عاطفة".

گوته (في رسالة لموللر ١٨٠٨).

***

"كتبت قصائد لم أستطع فهمها، أنا نفسي".

كارل ساندبورگ (١٨٧٨-١٩٦٧) شاعر أمريكي.

***

"ليس الشاعر كائناً مفكّراً فحسب أو كائناً عاطفياً. إنه يشعر بأفكاره، ويفكّر بمشاعره".

إليزابيث درو (اكتشاف الشعر ١٩٣٣).

***

"إنني أشعر بقوّة، وأفكّر بقوّة. ولكنْ؛ من النادر أن أشعر دون تفكير، أو أفكّر دون شعور".

كوليرج (رسالة ١٧٩٦).

***

"لهب المشاعر، وهي تتّصل بالمخيّلة، تكشف لنا، مع التماعة ضوء، الارتدادات الأعمق للفكر".

وليم هازلت (من محاضرة ١٨١٨).

***

"الكتّاب المتصوّفة يسهمون في الاحتفاظ بالقلب حياً داخل الرأس".

كوليرج (السيرة الأدبية ١٨١٧).

***

"... إن الفكرة والعاطفة لا يمكن الفصل بينهما، وإن الأفكار مؤثّرة بمقدار ما تؤثّر الأصوات والصور البصرية في إنجاز الحالات العاطفية للعقل، وإن أكثر حالات الوعي الإنساني كثافة حين يُستثار الفكر والشعور بصورة متواقتة بفعل الحقيقة المهمّة ذاتها".

ديفيد دايچس (المعنى في الشعر ١٩٣٥).

***

".. إن "معنى" القصيدة ليس ذلك الذي تعنيه إذا ما تُرجمت إلى

نثر، ولكن ذلك الذي تعنيه لكل قارئ حين يترجمها إلى لغة خبرته الروحية الخاصة. الشعر فوق كل شيء طريقة في استعمال كلمات من أجل قول ما لا يمكن قوله في طريقة أخرى. قول أشياء لا وجود لها حتّى تُولَد (أو تُعاد ولادتها) في الشعر".

سي. دي لويس (الشعر كمتعة ١٩٤٧).

***

"ما تعنيه القصيدة هي ما تعنيه للآخرين، وما تعنيه للمؤلّف بالمقدار ذاته. وبالتأكيد، وبفعل الزمن، قد يصبح الشاعر قارئاً شأن أيّ قارئ لأعماله هو، ناسياً فيها معناها الأصلي - أو مغيراً..".

أليوت (العقل الحديث ١٩٣٣).

***

"- أيها السيد أليوت، حين كتبتَ "....." هل كنتَ تعني "...."؟

- ربمّا كان هذا واحداً من المعاني".

أليوت مجيباً عن تساؤل في إحدى محاضراته.

***

"في كل شعر هناك أكثر ممّا يعرفه الشاعر نفسه: السؤال حول ما يعنيه الشاعر أو ما تعنيه القصيدة للشاعر حين كتابتها: سؤال لا معنى له... في الكتابة الإبداعية حقاً يصنع المؤلف شيئاً ما لا يفهمه هو نفسه".

أليوت (أهداف الدراما الشعرية ١٩٥١).

***

"إن جهد الفيلسوف الحقيقي، الذي يحاول أن يتعامل مع الأفكار في ذاتها، وجهد الشاعر، الذي يحاول فهم الأفكار، لن يتمّا في وقت واحد. ولكن

هذا لا يعني إنكار أن الشعر يملك أن يكون بمعنى ما فلسفياً، يمكن للشاعر أن يتعامل مع الأفكار الفلسفية، لا كمادة للمناظرة، بل مادة للفحص".

"يبدأ الشعر بالمسرّة، وينتهي بالحكمة".

روبرت فروست.

***

"القصيدة تبدأ مثل غصّة في الحلق، وشعورٍ بالخطأ، بالحنين، بلوعةِ الحبّ. ثمّ تعثر على الفكرة، والفكرةُ تعثر على الكلمات".

روبرت فروست

***

"القصيدة تحتاج دون شكّ إلى أن تلتحم بصورة أساسية مع معنى ما. ولكن هذا المعنى الذي تُنتجه سوف يكون معنىً خيالياً، لا معنىً فكرياً - يناشد جزءاً مختلفاً للفهم من عقلنا".

ماركريت ويلي (طبيعة الشعر ١٩٥٦).

***

"الفلسفة، أو الفكر الاستدلالي حول طبيعة الحياة، قد تشكّل خطراً على الكاتب الإبداعي حين يعدّها هدفاً في ذاتها بدل أن تكون محفّزاً لمخيّلته".

إميل لوفرييه.

***

"الحقيقة المقرّرة في الفلسفة ليست كذلك حتّى يتم التثبّت منها على نبضاتنا".

جون كيتس (رسالة ١٨١٨).

***

"الشعر ليس التعبير عن الأفكار أو تصوّر الحياة. إنه اكتشافهما، أو خلقهما".

أي. سي. برادلي.

***

"... إن تقييم الشعر وفقاً لرسالته أو لطبيعة محتواه الفلسفي هو إساءة فهم لجوهره. إذا ما كنا مَعنيين حقاً بالشعر وعارفين بالفضائل الممكنة فيه، فسننتفع بصورة متساوية من الشاعر وردزورث، الذي يخبرنا بأن "ميلادنا ليس سوى نوم ونسيان"، ومن الشاعر سوينبيرن، الذي يخبرنا بأن "هذه الحياة تيقّظ أو رؤيا بين نوم ونوم"، ومن الشاعر براوننگ، الذي يؤمن بأننا "نسقط؛ لنرقى، نعيا؛ لنقاتل أشدّ، ننام؛ لنستيقظ". ها نحن مع ثلاثة شعراء، انتهوا إلى ثلاثة استنتاجات مختلفة جداً حول موضوعة تأمّل واحدة، ولكنْ؛ ما من أهمّيّة لذلك. المهمّ أن كل واحد بدوره كان قادراً على رؤية خبرته الفلسفية بوضوح، مكّنه من تحويلها إلى هذا الشكل الفائق البيان، وأن تلك القدرة على التشكيل هي التي تستثير قدرتنا باتجاه هدفها الغني".

جون درنكووتر (الشاعر وعملية التواصل ١٩٢٣).

***

القصيدة تبدأ مثل غصّة في الحلق، وشعورٍ بالخطأ، بالحنين، بلوعةِ الحبّ. ثمّ تعثر على الفكرة، والفكرةُ تعثر على الكلمات.

روبرت فروست

***

الشاعر هو راهب العالم اللامرئي.

ولاس ستيفنس (١٨٧٩-١٩٥٥)

***

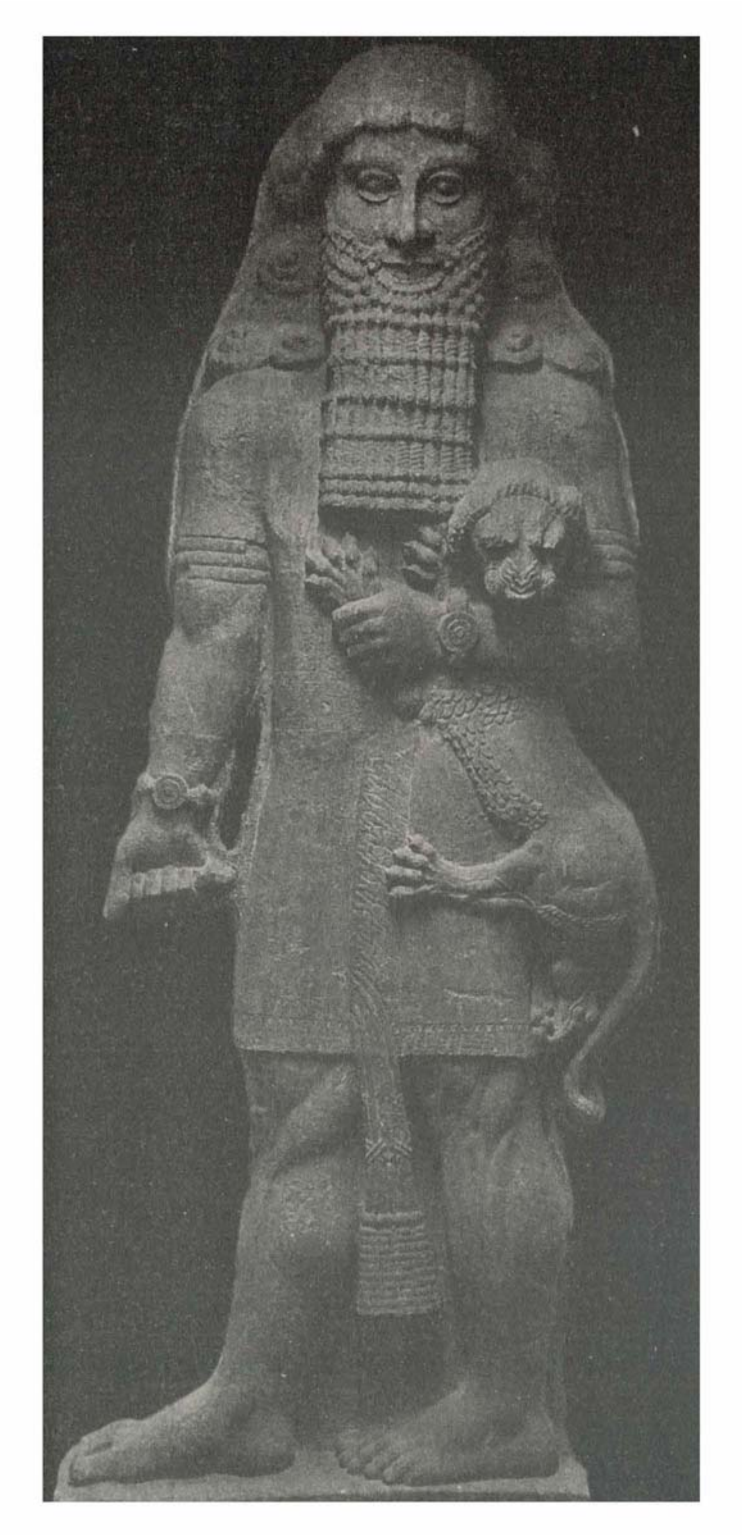
"الشعر الذي لا يُعلّم الناس الحقائق المحرّكة لا يستحقّ أن يُقرأ."

ڤولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨)

الباب الثالث

أول قصيدة مفكّرة(*)

*) نص حديث قدّمته شفاهاً في منتدى الحوار الإنساني في لندن. قام الأستاذ عدنان حسين أحمد بتسجيله، ونشره في جريدة العالم بتاريخ ٢٠١٢/٣/١٤.



١

إذا ذهب القارئ إلى محرّك البحث Google فسيجد (١٠,٣٠٠,٠٠٠) مدخلاً تحت مادة "جلجامش"، وهو رَقْم مذهل، يكشف عن حجم المتابعة والاهتمام الغربيين. ولا غرابة، فالقصيدة اكتشاف غربي، وأن مجمل الأنشطة المؤازرة لهذا الاكتشاف تكاد تكون غربية في مجملها. الاهتمام بدأ منذ اكتشافهم الألواح في عام ١٨٥٢ في مكتبة آشوربانيبال الدفينة في نينوى. ولو كانت شاخصة للعيان، لكان مصيرها لا يختلف كثيراً عن مصير (تمثال بوذا) الذي فجّره الأصوليّون في أفغانستان، أو الآثار العراقية في نمرود التي تكفّلت بتدميرها "داعش". ويبدو أنه من حسن حظّ التراث العراقي والعالمي أن هذه الألواح قد نُقلت إلى سراديب المتحف البريطاني، ومتاحف العالم الأخرى، التي تضمّ الآن عشرات الآلاف من هذه الألواح غير المقروءة.

جورج سميث، أحد علماء السومريات، الذي كان أميناً للمتحف البريطاني عام ١٨٧٢، والذي كرّس معظم حياته للبحث في هذه الألواح، والكشف عن مضامينها، سمعه العاملون ذات يوم، وهو يهتف في أقباء المتحف كالمجنون:"لقد اكتشفتُ طوفان نوح". كان حينها عارياً يرقص حول جمع من الألواح الطينية. لقد استطاع قراءة ملحمة جلجامش، وعرف قصة الطوفان التي تعدّ واحدة من أهم محاور الكتاب المقدّس، وأن جذور هذه القصة تعود إلى هذه الملحمة؛ أي إلى ما قبل ٢٠٠٠ سنة من عودة اليهود من السبي البابلي.

الملحمة كُتبت في الأصل على اثني عشرة لوح طيني، وعلى الرغم من أن العديد من المقاطع لا تزال مفقودة، إلا أن انتشال أغلبية العمل قد تمّ من خلال الاكتشافات الأثرية الواسعة.

إن مَن يقرأ بنباهة، ويتابع الدراسات التحليلية والنقدية التي كُتبت عن الملحمة سيجد ثروة في الدلالة، عادة ما تخفى تحت السطح الحكائي الممتع، ذلك لأن معظم القصص والظواهر الثقافية والأسطورية والدينية التي تمتّعت بها خبرة الكائن الإنساني، تعود جذورها إلى هذه الملحمة. وهي مليئة بالسحر والبيانات الفلسفية الخفية التي تصبح مثل الزهرة، أكثر تفتّحاً للإعلان عن مضامينها، كلّما عاودنا محاولة تحليل مكوناتها الأساسية.

إن أبرز ما في القصيدة حكايتها الممتعة، الآسرة في مخيّلتها. ولكن الدلالات الرمزية العميقة تحتاج منا إلى جهد مضاعف. وما من تجاوز في قولي بأنها أول قصيدة مفكّرة حقاً، كتبها الإنسان على هذه الأرض. إنها تغنّي، ولكنها تفكّر أيضاً.

النص الأصلي يتوزّع في ثلاثة أقسام: ينطوي القسم الأول منها على خلق أنكيدو، وهو الشخص الثاني في الملحمة. أما القسم الثاني؛ فيتضمّن موت أنكيدو، فيما يشتمل القسم الثالث والأخير على تغريبة جلجامش في البحث عن سرّ الأبدية. وقبل الولوج في تفاصيل الأقسام الثلاثة لابد من الإشارة إلى أن جلجامش يتكوّن من ثلثي إله، لذلك فإن طبيعته ذات مسحة روحية، بينما خلق أنكيدو من طين خالص، فهو تكوين بشري مئة في المئة، و لهذا السبب يبدو أقرب لنا من جلجامش. يفخر جلجامش بأنه باني أوروك، أول مدينة في التاريخ، فهي رمز من رموز أمجاده التي يفاخر بها أمام الملأ. ولكنه كان إلى جانب ذلك متجبّراً، ومستبدّاً، يسطو على نساء المدينة على هواه، ويغتصب العروسة قبل احتضان عريسها! وعلى الرغم من التجنّي الواضح في فعل الاغتصاب الذي يقوم به جلجامش إلاّ أن علينا نحن المتلقّين والقرّاء أن نفهم هذا الفعل المموّه بمزيد من الضباب الذي تتمتّع به الحكايات البدائية. فالجنس الذي تمارسه عاهرة المعبد مع أول رجل تلتقيه داخل الحرم المقدّس كان مقدّساً ومرتبطاً بالخصب! مدينة أوروك ضاقت ذرعاً بجلجامش، وبدأ الناس شكواهم،

وتضرّعهم إلى الآلهة أن تُعينهم على هفوات هذا الملك الفتي، الجميل، الذي يأسر ألباب النساء! تجتمع الآلهة، وتتّفق على خلق كائن، يقف بوجه جلجامش، ويحدّ من طغيانه وغروره. ويمكن المقاربة هنا بين عملية خلق أنكيدو وخلق آدم، فكلاهما خُلق من طين، وهذا ما يقرّب أنكيدو منا نحن البشر، فيما يبتعد جلجامش، بفعل تكوينه المقارب للتكوين الإلهي. تُكلّف شامات، إحدى عاهرات المعبد بإغواء أنكيدو، واستدراجه إلى المدينة، ثمّ تمارس معه الحبّ سبعة أيام وسبع ليال، وتسقيه نبيذاً، فيستمتع ويتلذّذ، ولكن الخوار يصيبه، ولم يعد يتوفّر على نشاطه (الحيواني) السابق. إن نشاط أنكيدو الحيواني بدأ يتهذّب، ويتحوّل إلى نشاط إنساني، وإن لحظات التعب والضعف هي لحظات إنسانية بامتياز. إنها لحظة الانتقال من الكائن البدائي قبل يقظة العقل والمُدركات الإنسانية إلى إشراقة شمس العقل. وهذا يعني أن الإنسان قد انتقل من الطبيعة الخام إلى التفكير الجدّيّ الذي يتجلّى في العقل البشري.

لا شكّ في أن إغواء أنكيدو من قبِل شامات يذكّرنا بإغواء آدم من قبِل حوّاء التي حرّضته على أكل التفّاحة المحرّمة. وكيف أن أنكيدو بعد الإغواء فقد العذرية، فهجره الحيوان. دهنت جسمه شامات بالزيت والعطور، وذهبت به إلى المدينة، وهو في ذروة حيويته، وشبابه، وقوّته. في ذلك الحين عرف أن جلجامش على موعد مع أحد الأعراس، فثقل عليه ذلك. ذهب، ووقف عند عتبة بيت الزوجية، وجلس منتظراً جلجامش، وحينما جاء هذا الأخير، حدث بينهما معتركٌ، إلا أن أحداً لم ينتصر على أحد.

على الأثر، عاد جلجامش لأمّه، يروي لها حلماً، مفاده أن شخصاً، يسقط عليه من السماء مثل سقوط نيزك، فتكفّلت أمّه بتفسير حلمه قائلة بأنه سوف يلتقي صديقاً جديداً، وسوف يحبّه حبّ الزوجة. وبالفعل استشعر كلكامش ذلك مع أنكيدو، وبينهما شُدّت أواصر علاقة غنية بمعانيها. جعلت بعض الباحثين والشعراء الذين استوحوا الملحمة يغامرون بالكشف عن لمسة

من العلاقة "المثلية"، بالمعنى الشائع اليوم. وهذا الميل العصري تسطيح للميول الغريزية الغامضة التي ينطوي عليها كيان إنسان الحضارات القديمة، البكورية والناشطة في براءتها. (سنرى في الحديث عن قصيدة لوكريتيوس أن الأبيقورية تعدّ الصداقة أثمن مُنجز، يسعى إليه الباحث عن الخلاص).

"... حين رفض جلجامش الزواج وإنجاب الأطفال، وهو هدف مرحلة الطفولة، والذي حثّته عليه راعية الحان، إنما فعل ذلك وفاءً لذكرى أنكيدو:

"لم هذا الكلام، يا راعية الحان الطيبة؟
فلي، من أجل صديقي، قلبٌ كسير."

وعلى امتداد الملحمة، تتنافس العلاقة بأنكيدو مع فكرة الزواج، وتحلّ محلّها.

إن اللقاء الأول مع أنكيدو كان رفضاً للزواج من أجل علاقة صبا. كما أن في مواجهة ثور السماء رفض جلجامش، وبعنف لا مبرّر له، مقترح عشتار للزواج منه. الأمر الذي جعلها تصبّ عليه لعنة الهلاك. ولذا؛ حين مات أنكيدو لم يدفعه الأمر إلى البحث عن صحبة جديدة، بهدف الزواج. بل على العكس إلى الارتكاس، واعتماد هرب الخيال إلى ضمانات الطفولة. إنه ترك الواقع عند بوّابة الرجال العقارب، حين غادر الحياة الدنيا عابراً إلى العالم الآخر، من أجل أن يلتقي أوتنابشتم وزوجته، كما يلتقي صبي ضالّ بأبويه، في عالم لا وجود فيه للشيخوخة ولا للموت. وكما هو مأمول من حكمة الأب الخالد، حاول أوتنابشتم بصورة صارمة أن يجعل جلجامش يرتفع إلى مستوى مسؤوليته كرجل، في حين ظلّت الزوجة، بصورة الأم، تغريه بالبقاء طفلاً، معقوداً بضمان العودة إلى الطفولة. إلا أن فقدان النبتة أصبح يرمز إلى فقدان الوَهْم في إمكانية العودة إلى الطفولة. ويرمز أيضاً - إلى ضرورة النضج ومواجهة الواقع والقبول به." (عن ثوركِلد جاكوبسن).

يطرح جلجامش على أنكيدو فكرة الذهاب إلى غابة الأرز، للقضاء على خمبابا، حارس الغاب، وقطع أشجارها من أجل خشب، تُقام به بوّابة أوروك.

في القسم الثاني من الملحمة يقرِّر جلجامش أن يذهب إلى غابة الأرز، بصحبة أنكيدو؛ لقتل خمبابا الذي يتوفّر على جذور إلهية، الأمر الذي يفضي إلى غضب الآلهة، وخاصة عشتار. لكن العقاب الذي تفرضه الآلهة يقع على أنكيدو وحده، فهو المؤلِّب الأول على قتل خمبابا، بينما كان جلجامش متردّداً في قتله. قطعا معاً أشجار الأرز، وقفلا عائدين إلى أوروك؛ حيث ارتدى جلجامش أحلى الحُلل، وتزيّن بأثمن الحُلي، وبدا شاباً، آسر الجمال؛ بحيث أوقعَ عشتار في حبّه، وصارت تدعوه للزواج منها، لكنه أبى، وأنكر هذا الطلب، وهاجمها بأقذع الألفاظ:

... أنتِ، تُرى مَن يأمنكِ؟
أيتها المدفأة العاجزة
عن أن تُدفئنا في برد شتاء،
أيتها البوّابة، لا تصمد في وجه الريح،
والنعلُ يعضُّ أصابع لابسه. (تُرجمت بتصرف)

عندما يرفض جلجامش طلب عشتار تتميّز غيظاً، وتشعر بإهانة كبيرة، فتذهب إلى أبيها، وتطلب منه أن يبعث لها ثور السماء، الذي يتوفّر هو الآخر على عنصر إلهي، فيعطيها إياه، فترسله - بدورها - إلى أوروك، ويلتحم مع جلجامش وأنكيدو في صراع مرير، لكنهما ينهكانه، ويقبضان عليه في نهاية المطاف، ويقتلانه، وممّا زاد الطين بلّة أن أنكيدو قطع رِجل الثور، ورماها على عشتار، فعادت شاكية مرّة ثانية إلى الآلهة الذين قرّروا أن ينتقموا من القاتل؛ حيث يموت أنكيدوا فعلاً، ويبدأ جلجامش بندبه، ولا يكاد يصدِّق أن رفيقه أنكيدوا قد فارق الحياة إلى الأبد، ولكنه حينما رأى الدود يتساقط من أنفه أيقن أنه ميت، لا محالة. فجلجامش نفسه لا يمتلك فكرة عن الموت، ربّما لأن ثلثيه إله، وثلثه الباقي إنسان، ولكنه بدأ يوقن أن الموت حقيقة أرضية، وأنه مقدّر على جميع الكائنات البشرية، لذلك تغرّب جلجامش، وبدأ يبحث عن نبتة الخلود.

يبدأ القسم الثالث والأخير بسفرة جلجامش إلى أوتنابشتم، الإنسان الوحيد الخالد، فيمرّ بمواقف مذهلة ومخيفة مثل الجبل الذي يحرسه الرجال العقارب، وبعد أن يقنعهم بأنه يريد أن يلتقي أوتنابشتم، يسمحون له بالمرور من النفق، ثمّ يلتقي صاحبة الحانة سيدوري التي تُصاب بالذعر أول مرّة من رؤية جلجامش المغبّر المنهَك، وتهرب إلى العليّة، وتُغلق الأبواب. ولكنها تتأكّد بعد ذلك أن الرجل المرهق هو ملك، وقد مرّ بتجربة عصيبة، تنزل إلى الحانة، وتسقيه بعض النبيذ، ثمّ تدلّه على طريق أوتنابشتم. ويلتقيه بعد أن يعبر بحر الموت، ويسأله عن سرّ خلوده من دون بقية البشر، فيسرد أوتنابشتم قصة الطوفان، الموجودة في التوراة والقرآن، ويخبره بأن الآلهة قد غضبت على البشر، وأنه كان الشخص الأكثر إخلاصاً، فأعطوه الفرصة لأن يبني سفينة، وحينما جاء الطوفان، رست السفينة على جبل نصير، ثمّ بعث الحمامة، وعادت بغصن إلى آخر هذه الحكاية المعروفة. تعاطفت زوجة أوتنابشتم مع جلجامش الشاب، وطلبت من زوجها أن يحكي له عن سرّ البقاء، ويخبره عن نبتة الخلود في أعماق البحيرة، وإذا أكلها، فإن شبابه يتجدّد. وهكذا يصل جلجامش إلى البحيرة، ويصل أعماقها؛ حيث يجتثّ نبتة الخلود، ويخرج إلى حافة البحيرة متعباً، فيضعها إلى جانبه، وينام. ثمّ تأتي الحيّة، فتأكلها، وتنزع جلدها، وتهرب بعد أن تصبح خالدة. وحينما يستيقظ جلجامش يكتشف فقدان نبتة الخلود، فيبدأ عنده وعي جديد، مفاده أنه يجب أن لا يندب الموتى، وأن لا يخشى الموت؛ لأنه يحدث لكل مخلوق، وأن الأفضل له أن يبني مجداً، وأن يصنع خيراً، يذكره كل مَن يأتي بعده.

إن أقسام الملحمة الثلاثة تبدأ مع الإنسان البدائي قبل يقظة العقل عنده، ثمّ يتهذّب، ويتشذّب، ويصبح مَدينياً متحضّراً، يتوفّر على قدر من الوعي، ثمّ يبدأ في المرحلة الثالثة بوعي جديد تماماً، مفاده أن الموت مقدّر على البشر، وأن الآلهة قد استأثرت بالخلود. *

٢

الذي يجعل من هذه الحكاية، التي تبدو بسيطة ومباشرة، عملاً معقّداً هو أن محتواها الفعلي دُفن تحت لغة مجازية. حتّى أسماء الشخصيات تملك أسراراً لغوية، ممّا يجعل من الصعب للغاية بالنسبة للعلم الحديث أن يحقّق فهماً كاملاً لجميع الروابط الثقافية فيها.

ملحمة جلجامش تصف نمو الجنس البشري، من الحيوان إلى الله. جلجامش هو ثلثا إله، وثلث إنسان. مشكلته كامنة في تركيبة تكوينه، في فشله في فهم استخدام إمكانياته، وفي محدوديته. جلجامش يريد أن يؤمن بأنه إلهي، وبالتالي ليس له أن يواجه الموت والحزن أو الشعور بالوحدة، باعتبار أن تلك هي عناصر خُصّ بها الجنس البشري. لذلك قرّرت الآلهة خلق أنكيدو، كمرآة تعكس جلجامش، وتبيّن له الصورة الحقيقية لنفسه.

في متابعة تطوّر أنكيدو عن كثب، سنفهم - أيضاً - تطوّر جلجامش. أنكيدو أولاً يتصرّف مثل حيوان: يشرب من النهر جنباً إلى جنب مع القطعان، ويحمي الحيوانات من الصيادين. عندما واجه هويّته الحقيقية كإنسان، بدأ في فهم إمكانياته في حلّ المشاكل الوجودية، وكذلك المشاكل العملية، من خلال إيجاد فكرة مجرّدة، ثمّ العمل على تحقيقها. أخيرا، وبعد وفاة أنكيدو، صار جلجامش يدرك محدوديته الفعلية من خلال الموت، وبالتالي حرّر هذا روحه من وَهْم العيش الأبدي مع الآلهة، وقنع بمفهوم الخلود نتيجة لإنجازات المرء خلال حياته.

عند دراسة هذه التطوّرات في أنكيدو، نجد أنها ترتبط بالمراحل الثلاث

للإنسان: ١) مرحلة مذهب المتعة، أو الوقت الذي نكون فيه صغاراً؛ حيث تركيزنا ورؤيتنا للعالم يتمحوران حول أنفسنا وسلوكنا الحيواني، ٢) المرحلة الواقعية، أو الوقت الذي ندرك فيه كياننا الصغير كأفراد في الحياة، وبالتالي أن ندرك أن هذا الواقع لا يتكافأ مع الأنا لدينا، وبهذا يجب علينا أن نستخدم عقولنا لخلق تغيير في العالم الواقعي، ٣) المرحلة المثالية، أو الوقت الذي نتقبّل فيه حقيقة الموت كبشر، وبالتالي نسعى إلى العيش من أجل إنجاز ما نتطلّع إليه.

حياة جلجامش تتابع خيط النمو هذا، بشكل وثيق: في بداية وقته كملك، كان يعتقد أنه لا يمكن أن يموت، وبالتالي ليس لديه ما يخشاه كفرد. ونتيجة لذلك يصبح زعيماً متهوّراً، وغير ناضج، قاصراً عن فهم الحياة على ما هي عليه، بل على ما يمكن أن تكون. عندما يموت أنكيدو، ويضطر جلجامش على مواجهة مشاكله الوجودية، يقرّر السفر عبر محيط الموت، إلى الجانب الآخر؛ ليقع على حكمة الحياة (أبزو Abzo أو "العمق"). هدفه هو أن يتعلّم حقائق عن نفسه، وعن العالم من حوله. وهذا في القصيدة ما يشكّل العلاقة بين العالمين المادي والمثالي، الموت والحياة.

القصيدة تكشف، بصورة غير مباشرة، عن أن كل الأوهام المعنوية والأخلاقية والمثالية يجب أن تُمرّر عبر مصفاة الواقع. عندما يشرح أوتنابيشتم لجلجامش أنه لا يستطيع أن يكون خالداً - وأن كل محاولاته لاعتماد الاحتمالات إلى الخلود ستفشل، يصبح، وقد كان الملك الذي لا يرحم في السابق، شخصاً في وئام مع روحه الداخلي. القيود الإلهية في كيانه مميتة، الثلث الإنساني في كيانه وحده يعلم جلجامش العيش ليس - فقط - من أجل ما هو مثالي، ولكنْ؛ من أجل الكشف عن، وقبول المعنى والجمال في الواقع، هنا والآن، من دون معانقة الأوهام التي ابُتلي بها عقله في السابق (العيش في الهُنا والآن، ستعود لنا مع لوكريتيوس، ومع عمر الخيّام فيما بعد).

ومن خلال قبوله حقيقة موته، وبالتالي إنسانيته، صار جلجامش - وبصورة

لا تخلو من مفارقة - قادراً على العيش مثل كل الناس مرّة أخرى - على أنه في الوقت نفسه أنجز مثله كإله. ولكن سراً أكثر روعة في هذا النص يكمن وراء بنية الاسم "جلجامش". فالأجزاء المكوّن منها تعني "شجرة التوازن الإلهي، أو التي تشبه الإله". ووفقاً للأساطير السومرية، كان يُنظر إلى الشجرة كموصل عضوي بين الأرض والسماء، بين حياة البشر وحياة الآلهة. الملوك غالباً ما قُورنوا بشجرة، كما هو الحال في التسلسل الهرمي الروحي. وليس بعيداً عن هذا دلالة الآية القرآنية بشأن الكلمة الطيبة: أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ." عبر المراحل الثلاث في حياة جلجامش، نجده يرتفع من الحياة الدنيوية، وينتهي، من حيث الانجاز، إلى أن يصبح الإله نفسه. نجد العلاقة بين العالمين المادي والمثالي، والتوازن بين المثالية والواقع.

ثلاثة ملاحق بشأن جلجامش

الملحق الأول

حين اطّلع عالم الآثار البريطاني جورج سميث عام ١٨٧٢ على نص ملحمة جلجامش، بعد أن فكّ أسرار رموزها المسمارية، ورقص عارياً في أحد أقبية المتحف البريطاني، كان احتفاؤه بريادته، وبقراءة أقدم نص شعري عرفته البشرية. ولكنه لم يكن يعرف أن هذا النص ما إن يُترجم إلى الانجليزية حتّى يصبح ينبوع إلهام لعدد كبير من الشعراء، ولفيض من الاستجابات. وهذا ما حصل، فأول استجابة كانت على يد الشاعر وليم ليبونارد عام ١٩٣٤، ثمّ توالت الاستجابات الشعرية حتّى اليوم.

فعلى هذه الصفحة، سبق أن عرضتُ لقصيدة الشاعر الأميركي ديفيد فيري التي صدرت بعنوان "جلجامش ١٩٩٤"، وهي إعادة كتابة شعرية للملحمة، وللترجمة الشعرية الحرفية المتكاملة التي وضعها الباحث أندرو جورج (١٩٩٩). وصدر قبل فترة كتاب شعري جديد عن دار Chatto and Windus تحت عنوان "جلجامش" للشاعر البريطاني ديريك هاينيس. وفيه محاولة استيحاء شعري، على طريقة ديفيد فيري، للكتابة نص جديد أكثر جرأة في الخروج من سياق الملحمة، في متابعة الحدث، وفي الأسلوب واللغة، وفي التعامل مع الاستعارة.

الشاعر ديريك هاينيس سبق أن نشر كتابين شعريين، ونال عدداً من الجوائز الشعرية، واستعانته بهذا النص القديم ليست إلا تقليداً في روح الشعر الإنجليزي، منذ شاكسبير واعتماده المؤرّخين اللاتين، وبوب واعتماده

هومر، حتّى تيد هيوز المعاصر، واعتماده أوفيد، وشيموس هيني وإعادة كتابة "بيوولف" الشهيرة. ولكنه أراد لنصه المستوحى من الأسطورة العراقية القديمة أن يكون بتوافق تام مع مخيّلة واستعدادات قارئ الشعر الإنجليزي المعاصر. تشعر بذلك منذ مطلع القصيدة، على ما يجب أن تكون عليه من تقليدية، بفعل سياقها الحكائي. في البيت الأول يُعرف بالبطل، ملك أورون، ثمّ فجأة تتوالى الاستعارات المركّبة الغرائبية لوصفه: ولد مومياء، غرور تسيبيلن (وهي بارجة حربية، استعملت في الحرب الأولى!)، ديك يشبه مطرقة، وطلاء كروم صلد ... إلخ، على أن حداثته تخفّف من غرائبيتها أحياناً كثيرة، وتتألّف بقوّة الصورة. فأنكيدو يثير "خوفاً كشحنات كهرباء فظّة، وسراب صحارى في الحنجرة"، وقوّته تكفي لدحر الليل، ووسامته لاختطاف الأفق من العالم.

القصيدة في سياق الأسطورة القديمة، تتابع لقاء جلجامش ابن المدينة وملكها بأنكيدو ابن البراري، وصراعهما، ثمّ صداقتهمان وقرارهما بالذهاب للقضاء على المخلوق الشيطاني هومبابا في جبل الأرز. ثمّ تتابع جرح أنكيدو وفاجعة جلجامش بموت صديقه، وذعره من حقيقة الموت، ثمّ تخلّيه عن سلطانَه وسفره بحثاً عن سرّ الخلود، ولقائه بأوتانابيشتم الخالد، الذي أنقذه الله وحده من الطوفان، ثمّ عودة جلجامش عابراً بحر الأموات إلى البحيرة التي فيها زهرة الخلود، وكيف ابتلعت الحية الزهرة، ولم تُبق للبطل المعذب غير حكمة الواقع الأرضي.

الشاعر هاينيس يختتم قصيدته، بفصل عن موت جلجامش، وهو ليس من أصل الملحمة القديمة المعتمدة، بل نصّ مستقلّ، عُثر عليه بين الألواح. ومع النهاية لا تشعر حقاً بأنك قطعت تلك الرحلة المذهلة التي اعتدت قطعها في قراءاتك للملحمة عبر الترجمات الكثيرة، إنها قصيدة أخذت هيكل الملحمة العام، وملأته، لا بتفاصيل أحداث مضافة، بل بمخيّلة شعرية عصرية مضافة، تتراكم فيها الصور والاستعارات المقحمة، حتّى ليبدو بعضها

كاريكاتيرياً، لا يتلاءم مع جلال الأسطورة وبساطتها، كما أن الشاعر أهمل عدداً من مراحل الحكاية ذات الكثافة الشعرية المشهودة مثل حلم أنكيدو المريع ببيت الغبار، ومواجهته للرجل العقرب، ثمّ حوار جلجامش مع أوتا نابيشتم، وحكاية الطوفان.

إنها تجربة جديدة في قراءة الملحمة، تعكس وجهاً صغيراً من وجوه الاستجابة الشعرية الغربية الكبيرة. تجربة محفّزة ومكدّرة في آن، ولكنها في الحالات جميعاً مذكّرة بمقدار غفلتنا عن أنفسنا، ويقظة مشاعر الحضارة الحديثة على هذا الينبوع الشعري الفياض من خرائب بابل، حتّى لو كانت هذه اليقظة ما بعد حداثية.

الملحق الثاني

ملحمة "جلجامش" السومرية، مقارنةً بالملاحم العالمية التي تلتها (ملحمتا اليوناني هوميروس على سبيل المثال)، تبدو لي أكثر عمقاً في معالجة الشرط الإنساني: حُرّيّة الكائن في مواجهة الأقدار. وقدرة الكائن على بلوغ الحكمة، عبر المعرفة، والخبرة. عناصر أعطت النص الشعري خلوداً، لا يعتمد التسلية الحكائية، بل التساؤل، والتأمّل. وجعلته - على المستوى الشخصي - نديماً، لا تُمَلّ صحبتُه.

سبق أن عرضتُ لعدد كثير من إصدارات غربية، في حقل الشعر، اعتمدتُ ترجمة الملحمة، نثراً، شعراً، أو استيحاءً شعرياً، يعتمد تأويلاً شخصياً. كما عرضتُ لعدد من أعمال الأوبرا، التي وضعت الملحمة في حناجر المغنّين، وآلات الموسيقيين. والآن، ولأول مرّة، أعرض للملحمة، وقد تشكّلت في نص مسرحي، شعري. وعلى يد شاعر رائع، وبالغ الأهمّيّة.

المسرحية صدرت عن دار Carcanet بعنوان The Play of Gilgamesh للشاعر الاسكتلندي Edwin Morgan (مواليد ١٩٢٧). ومورغان هذا شيخ الشعراء الاسكتلنديين اليوم. شيخ، لا بسبب خبرة السنوات التي بلغت ٨٣ وحدها، بل بسبب موهبة شعرية عالية، وروح تجريبية، وثقافة بالغة التنوّع. فهو كلاسيكي، إذا نظرنا إلى شعر هذه المسرحية، ولكنه تجريبي، طليعي، إذا نظرنا إلى نتاجه الشعري منذ الستينيات: شعر كونكريتي، شعر البيتز، الشعر القصص العلمي، شعر عن الفيلم، شعر للأوبرا، شعر السونيت... وهو

ألسُني، أغنى اللغة الإنكليزية بترجمات شعرية من لغات عديدة: الروسية، الهنغارية، الفرنسية، الإيطالية، اللاتينية، الأسبانية، البرتغالية، الألمانية، ولغات أخرى. وقائمة مؤلّفاته تضيق بها أسطر هذا العمود!

مسرحيته الجديدة تنمّ عن حبّ للنص الملحمي السومري، واستيعاب، ومحاولة فهم شخصية جداً. جعل النص الشعري على نظام البيتين اللذين يعتمدان قافية واحدة. أسوة بالترجمات المعتادة للنصوص الكلاسيكية. ولم يعبث بالعمود الفقري لنص الملحمة. ولكنه، وفقاً لميله الشخصي في التأويل، أضاف لوناً هنا، وأبرز لوناً هناك، محتفياً بالعنصر الدرامي الملتهب عبر الفصول الخمسة.

الشخصيات هي هي، ولكن أنكيدو يشفّ لنا بلون أخضر؛ لأن مورغان يراه رمز الطبيعة والريف والمرعى، في مقابل جلجامش، ابن المدينة أوروك. وشامات، عاهرة المعبد والتي أغوت أنكيدو البري بالجنس والخمرة من أجل أن يكون إنساناً مدينياً، يجعل حضورها الدرامي في موقع، لم يجرؤ عليه النص الأصل. فهي تشهد موت أنكيدو، وتواجه لعناته، وتعود به إلى اللين والاعتذار. وجلجامش، الجليل والطاغية في آن، يجد في أنكيدو المتحدّي مصدراً للحبّ، والمغامرة، ثمّ الخبرة والحكمة. قوّتان متعارضتان بصورة واضحة. ولكنه تعارض يصبح لدى جلجامش وحده عنصر صراع داخلي. والحبّ يأخذ هنا مدى غربياً معاصراً، بالرغم من أن الملحمة الأصل تشجّع عليه، ولكنْ؛ بمقدار. فالعلاقة بين جلجامش وأنكيدو تجيش بحبّ، تمنحه البراءةُ الطبيعيةُ الأولى خلطةً من المعاني، لا يصحّ عليه واحد منها بمفرده. ولكن مورغان الغربي شاء، تحت تأثير شيوع ظاهرة الحبّ المِثلي الغربي، كما تشيع الموضة، والذي لا يخلو من عنصر استثاري إعلامي، أن يُقحم مشهداً حسيّاً موارباً، حين يجعل جلجامش، في آخر حفل انتصارهما على وحش غابة الأرز، يأخذ بيد أنكيدو الفتي إلى غرفة نومه، التي تشفّ عبر ستار.

هناك تأثير بريختي في إدخال عنصر الأغنية، وتأثير اسكتلندي محليّ عبر إقحام شخصية المهرّج بلهجته العامية. إلى جانب اللعب الراقص بالكلمات

ذات المعاني الصوتية، والتي أعطت الفعل الدرامي مسحةً أرضية.

ملحمة جلجامش بين يدي الشاعر مورغان، أعطت ما لم تُعطه في معظم الترجمات التي اطّلعتُ عليها. لا لأنها دراما شعرية من يد ماهرة فقط، بل لأن الدراما حاولت انتزاع الملحمة من تربتها الحكائية، وتقديمها إلى مشاهد عصري.

ملحمة ذات جوهر شعري حقيقي؛ لأن محاورها العديدة كبرى، وإشكالية، تتصل بالمصير الإنساني: مسعى لاكتشاف الذات وآخر للعبور من وعورة الخبرة - المعرفة إلى صفاء الحكمة. تساؤل ضخم بشأن إرادة الكائن وحريته. وآخر بشأن مصيره في الزوال أو الخلود. تساؤلات كبرى لا يُحيط بها إلا الشعر العظيم. لا لعب لفظي، ولا تسلية خيالية.

الملحق الثالث

الموسيقيون الغربيون، في الحقل الكلاسيكي، اعتمدوا مصدرين لاستلهام مادتهم الدرامية من أجل التأليف في فني الأوبرا والأوراتوريو. المصدر الأول وجدوه في التراث اليوناني والروماني (في التاريخ، الملحمة والدراما).

المصدر الثاني وجدوه في التوراة. هذه القاعدة كانت سارية المفعول في مرحلتي (الباروك)، و(الكلاسيكية) حتّى نهاية القرن الثامن عشر. مع المرحلة (الرومانتيكية) بدأ الموسيقيون، مثل كل الفنانين، يبحثون عبر التاريخ والأساطير عن الإنسان، بكل ما ينطوي عليه كيانه من مشاعر، وفردية، وفاعلية، وعزلة أيضاً. الإجابات اليقينية تلاشت مع المُثُل الثابتة، وحلّت بدلها التساؤلات والحيرات التي لا يقين وراءها. ولم تتخلخل هذه القاعدة الرومانتيكية حتّى داخل تيارات الحداثة المتعارضة المتزاحمة. وصار الموسيقيون يرون مادة صالحة؛ حيث يكون المأزق الإنساني، في أي زمان وأي مكان. على أن العصر الحديث وسّع من أفق المبدع في مساحات إنسانية ما كان ليلتفت إليها من قبل، بفضل اكتشافات ماركس، فرويد، داروين وايزنشتاين. في هذه المساحة الإنسانية، أطلّت الملحمة العراقية (گلگامش)، أول ما أطلّت، على الشعراء الغربيين في كل لغاتهم. فانتفعوا منها، كلّ على هواه، ومن زاوية رؤيته الخاصة. وما يزالون ينتفعون. وأحسب أن استجاباتهم في المستقبل ستكون أوسع ممّا هي عليه الآن. لأن عمق هذه الملحمة ذو طيات، تتفتح بمقدار ما تطمع البصيرة. وبصيرة المبدعين لا حدود لها.

استجابة الموسيقيين للملحمة جاءت متأخّرة نسبياً. لعل أول محاولة هي

التي قام بها التشيكي مارتينو (١٨٩٠ - ١٩٥٩)، معتمداً النص الإنكليزي، الذي قام بترجمته تومبسون. وفن الأوراتوريو، الذي صيغت به الملحمة موسيقياً، مبنيَ على أصوات منفردة للسوپرانو، والتينور، والباريتون، والباص. والأصوات الثلاثة الأخيرة هي درجات الحنجرة الرجالية، التي استحوذت على مناخ العمل الدرامي، مع الكورس والأوركسترا.

كان مارتينو في عمله يرغب بأن يجعل من الموسيقي ضرباً من السحر، يطلق فيه الواقع من أسر محدوديته، ويجعله يلتحق بطلاقة الأسطورة. ولقد حقّق شيئاً من ذلك. إلا أن اعتماده النص الشعري في الأداء، كوسيط في إيصال الدلالات، حجّم من قدرة الموسيقى في أن تصبح ضرباً من السحر كما أراد. وكان على ملحمة (گلگامش) أن تنتظر قرابة عقدين من الزمان؛ لتصبح رغبة مارتينو ممكنة التحقيق، عل يد الموسيقي الدنماركي پير نورگورد (مواليد ١٩٣٢). فإذا كان مارتينو الحداثي قد وضع ملحمته، وهو آخر أيامه (١٩٥٥) مع كل لمسة الرومانتيكي التي فيه، كان نورگورد أكثر طليعية ومعرفة في كيفية إحالة الموسيقى إلى ضرب من السحر، حين وضع ملحمته وهو في الأربعين ١٩٧٢.

كنت عرفت نورگورد، بعد أن استمعت لسيمفونيته السادسة، وهي تعزف لأول مرّة في احتفال (البرومز) هذا العام. ثمّ طمّعني هذا في ملاحقة مجموعة من أغانيه، صدرت مؤخّراً، ومعرفة شيء عن حياته ومؤلفاته؛ حيث وقعت على أوبرا (گلگامش) من بينها. ولأنني لم أعثر عليها في لندن، على رحابة سوق الموسيقى فيها، استعنت بصديق في كوبنهاگن، علّها تكون قد صدرت هناك عن دار dacapo الوطنية المحلّيّة. وبهمّة العراقي الباحث عن لمسة الدفء في الجذور، اتصل بي في اليوم التالي قائلاً: الأوبرا صادرة منذ ١٩٩٠ في أسطوانتي CD، وها هي بين يدي، وستصلك بعد أيام . وبعد أيام وجدتني، في غرفتي الموسيقية، أصغي لقراءة نورگورد لقصيدتي المفضلة. في أوپرا "گلگامش" الجديدة امتصّ نورگورد رحيق النص الشعري، وتركه جانباً. ومع هذا الرحيق في داخله، تابع الحدث موزعاً إياه على ستة

أيام وسبع ليال. إذنْ؛ نحن مع بناء للأوبرا غير تقليدي؛ حيث لا فصول ولا مشاهد. ولا خشبة مسرح أيضاً، تجاورها الأوركسترا، ويزدحم أمامها الجمهور. بل نحن داخل مستطيل، تصطفّ كراسي الجمهور على جانبين منه. الموسيقيون والمغنّون يرتدون زياً للأسطورة واحداً، كي تُمحى الحدود تماماً بين الحدث الدرامي وبين الموسيقى المصاحبة. حتّى قائد الأوركسترا لا يستقرّ في موقع ثابت، بل يدور في مدار الإله الشمس مرّة في اليوم.

آلات الأوركسترا الموسيقية توزّع، هي الأخرى، حسب طبيعة التأثير على مواقع مدينة أوروك، وغابة الأرز، وبطل الطوفان أوتنابشتم. وتنفرد بعض الآلات المتميّزة لشخوص بعينهم، مثل آلة الترومبون لثور السماء. ولذلك لسنا أمام نصّ درامي، أُلّف موسيقياً، بل أمام وحدة موسيقية - درامية، لا تكون القيادة فيها للكلمات، إلا في مقاطع قليلة، الكلمات في معظم العمل تتحوّل إلى طاقة صوتية. إلى تمائم رمزية، تشبه تمائم السحر. منذ مطلع الليلة الأولى، ليلة الخليقة (الآلهة - الشياطين - الحيوان - البشر) نطلّ على أوروك الخالدة، وكأنها تطلع من صوت الكورس:

أنظر إلى شاماش: الإله الشمس/ إلى الإلهة العظمى/
إلى الشياطين: هامبابا وثور السماء/
إلى الحيوان: الكبش، السمك، الوعل، الثور، السرطان، الأسد، الأفعى
فنحن جميعاً سَكَنَة مدينة أوروك.

الصوت هو صوت موسيقى الكلمات، التي تتبطّن موسيقى الطبيعة البكر، وموسيقى الكائن في مراحله الجنينية، وموسيقى الآلهة في عالمها الغامض المطلق.

في اليوم الثاني نصغي لطلائع الشخصية البالغة الهيمنة:

گلگامش: أنا، أنا. گلگامش، گش، گش بل، گش بل گامش - مش.. ثلثا إله وثلث إنسان..

ولا تكاد تتبيّن صوت الآلة الموسيقية عن صوت آلة الحنجرة، ومع هذا الخلط تدخل، بمقدار ما تملك من أذن مدرّبة، عالم الأصوات السحري. تبدأ مع طغيان گلگامش، واستغاثة الناس، ثمّ خلق أنكيدو، وصراعهما، ثمّ صداقتهما المثلى. ولعل من أروع المراحل. تلك التي يموت فيها أنكيدو في الليلة السادسة، وينطلق صوت أوتنابشم من داخل گلگامش، من سريرته الباطنة، هادئاً: لماذا؟ ليجيب البطل تحت وطأة حيرته:

ألا يتوجّب عليّ الخوف من الموت؟ ألستُ ميتاً شأن أنكيدو؟
صديقي وأخي الأصغر. ندبته أياماً ستة وسبع ليال.
وما تركتُه يدفن قبل أن أُبصر الدودَ يأكل جسده.. .

ومعه نرحل بحثاً عن الإجابة، داخل أروع طقس لحني للكورس، يمثّل الرحلة المعتمة للمجهول:

العتمة كثيفة، فما من ضوء.
هوّمت فرسخاً والعتمة كثيفة، فما من ضوء .

ثمّ بعد تهويمات گلگامش يهطل صوت أوتنابشتم، وبتقنية رائعة يختلط، وهو من درجة الباص الخفيضة، مع صوت سوبرانو، وكأنها لون من ألوانه:

ما من وجود أبدي لشيء. هل ابتنيتَ بيتاً، فيبقى إلى الأبد؟ وعقداً خالداً؟

وتنتهي الأوپرا بذات ثمرة الملحمة، التي ترد على لسان أوتنابشتم:

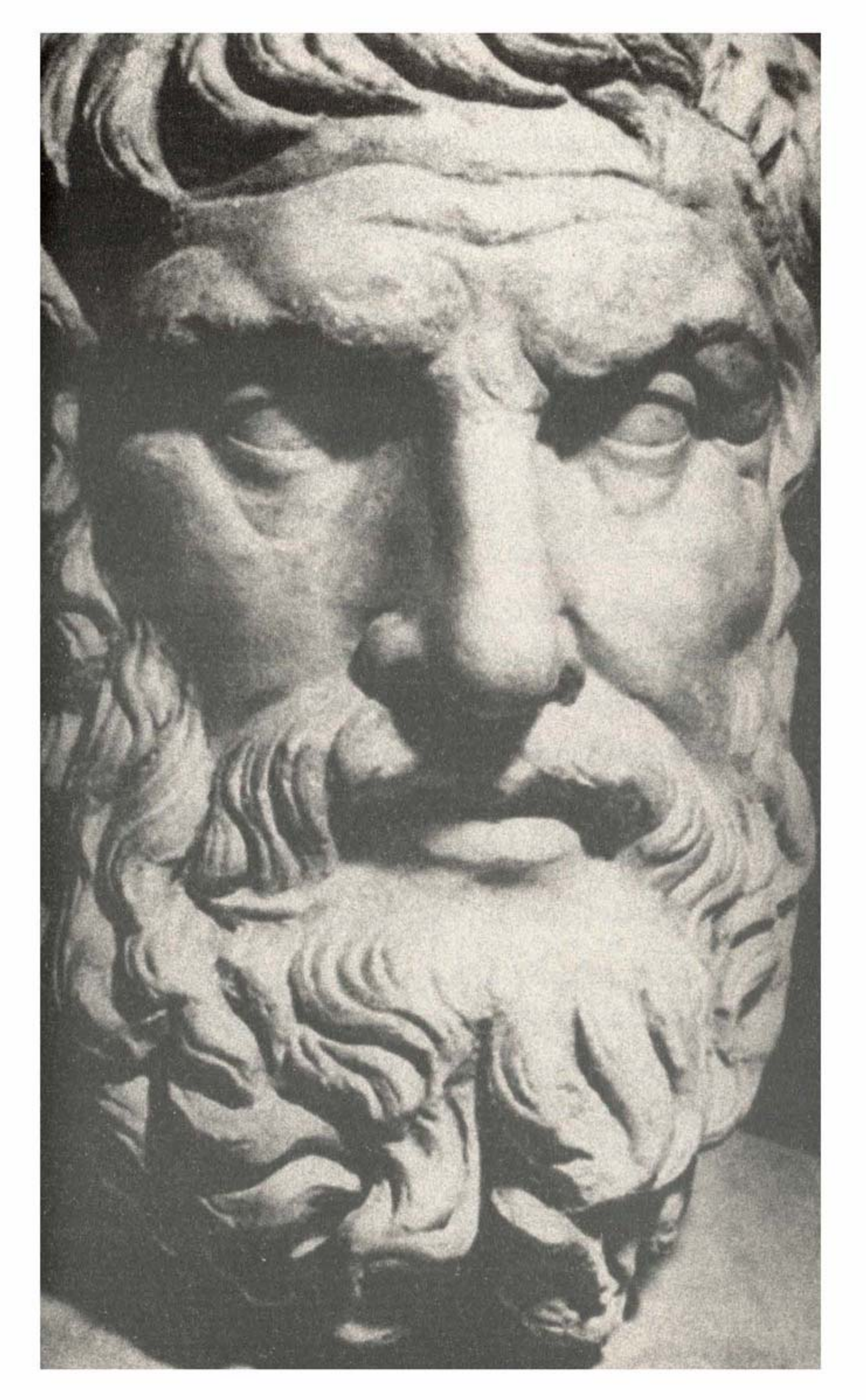
كان عليك أن تنتصر على عالمك ببصيرتك وحدها.

تحقّقْ من وجهتكَ.. ثمّ اقبضْ على قدركَ، واستيقظ إنساناً جديداً.

هذه قراءة موسيقية رائعة للمؤلّف الدنماركي پير نورگورد، الذي بدأ نجمه يتعالى في أفق الموسيقى الجدّيّة هذه الأيام. قراءة تُضاف إلى مكتبة گلگامش، التي أحيطها برعاية الكائن الممزّق - شأن العراق - الباحث عن التماسك والوحدة.

(١١/١٠/٠٢)

لوكريتيوس: في طبيعة الأشياء



١

حين كتب تيتوس لوكريتيوس Titus Lucretius (٩٩ - ٥٥ قبل الميلاد) قصيدته "في طبيعة الأشياء" De Rerum Natura ، كان شاعراً بالدرجة الأولى، لا فيلسوفاً. لأن الفلسفة التي عبّر عنها باللغة الشعرية، كانت فلسفة شاعرة في جوهرها. شغلها قدرُ الإنسان ومصيره، وسبل خلاصه من ربقة الألم. وهي تحمل بذرة هذه الرؤيا التي صرنا نقرؤها في نصوص شعراء عديدين، من بينهم أبو نؤاس، المعرّي وعمر الخيّام ورومي. وفي الأفق الفلسفي نقرؤها في فلسفة شوبنهاور الذي جاء فيما بعد. وهذه الأخيرة كانت مصدر وحي لشعراء وموسيقيين، على حدّ سواء.

"يوم تحين نهاية العالم، عندئذ - فقط - سيزول معه الشعر السامي للوكريتيوس". هذا ما كتبه الشاعر الروماني أوفيد، وهو ينتمي للجيل الذي جاء بعد موت لوكريتيوس مباشرة. إن شاعر قصيدة "في طبيعة الأشياء" يحتل مكانةً في الأدب العالمي كأحد الشعراء - الفلاسفة العظام.

التواريخ التي تم تعيينها لولادته وموته تستند أساساً إلى ملاحظات قصيرة في وقائع جمعها القدّيس "جيروم" في القرن الرابع الميلادي؛ حيث وضع ولادة لوكريتيوس في ٩٣/٩٤ ق. م ووفاته في السنة الرابعة والأربعين. ولجيروم مقترحان آخران حول حياة لوكريتيوس: أولاً، إنه أُصيب بالجنون بفعل جرعة من إكسير حبّ، وكان يكتب في قصيدته في الفترات التي يتّضح فيها وعيه، حتّى انتحر في النهاية؛ والثانية أن شيشرو، الفيلسوف الروماني المعروف، قد نقّح أو أعاد كتابة القصيدة بعد موت لوكريتيوس. وفرضية انتحار لوكريتيوس لها ما يبرّرها بسبب بعض الإشارات في القصيدة حول المرض والانحلال، التي كانت - في أحيان كثيرة - تُفسّر كدليل على مشاعر يأس لدى المؤلف.

القصيدة تعبير شعري عن الفلسفة الأبيقورية، وهدف الفلسفة - حسب اعتقاد أبيقور - هو السعي العملي لتحقيق الحياة السعيدة. إن المسعى الأبيقوري الأمثل للعيش يكمن في تحرّر الكائن الإنساني من الاضطراب والقلق، والطريق السالك إليه يمكن أن يُحقّق في العزلة عن الحياة العامة وكل ارتباط بالأشياء التي من شأنها أن تجعل الألم ذا سطوة على الرغبة بالسعادة. وكذلك في الدراسة، والتأمّل في حقل الفلسفة؛ حيث يتعهّد أحدنا بدراسة الطبيعة، والكائن الإنساني، والكون، لا برغبة موضوعية خالصة للعلم، ولكنْ؛ لجعل هذه الدراسة وسيلة لإنجاز التحرّر الشخصي التامّ من التشوّش والاضطراب.

يكتب الفيلسوف الأمريكي سانتيانا في "ثلاثة شعراء فلاسفة":

"كان أبيقور، على خلاف التشويه الشائع لسمعته من قبل أعدائه بأنه منغمس في ملذّاته قدّيساً. دروب العالم ملأته بالفزع. أثينا زمانه تحتفظ بكل بهائها وسط انحطاطها السياسي؛ ولكنْ؛ لا شيء هناك كان يثير اهتمام أبيقور، ويسرّه. المسارح، الشرفات، المنتديات الرياضية، تعبق بالتفاهة والحماقة. انسحب من الحياة العامة إلى حديقته الخاصة، مع حفنة من أصدقائه ومريديه، باحثاً عن سبل للسلام؛ يعيش باعتدال؛ ويتحدّث بلطف؛ إنه يعطي الصدقات للفقراء؛ ويبشّر ضدّ الثروة، ضدّ الطموح، ضدّ العاطفة.

ودافع عن الإرادة الحرّة؛ لأنه أعرب عن رغبته في ممارسة ذلك في الانسحاب من العالم، وفي عدم السباحة مع التيار. إنه أنكر الخوارق؛ لأن الايمان بها سيكون له تأثير مقلق على العقل، ويجعل أشياء كثيرة إلزامية وبالغة الأهمّيّة. ما كان ثمّة حياة مستقبلية: إن فن الحياة بحكمة يجب أن لا يشوّه بفعل تخيّلات واهمة.

كل شيء حدث وفق ما هو طبيعي؛ الآلهة بعيدة جداً وسعيدة جداً، معزولة شأن الأبيقوريين الجيدين. لا شيء يكدّر صفو ما يسمّيه الشاعر وردزورث بـ "لامبالاتهم الحسّيّة." على كل حال، لقد كان مسرّاً زيارة معابدهم.

هناك، كما في الفضاءات؛ حيث يقيمون بين العوالم، كانت الآلهة صامتة وجميلة، وترتدي هيئة الإنسان. تماثيلهم، حينما يحدّق فيها الإنسان التعس، تذكّره بالسعادة؛ كان منتعشاً ومفطوماً للحظة واحدة من هذه الفتنة التي لا معنى لها للشؤون البشرية. من تلك البساتين والمحميات المقدّسة عاد الفيلسوف إلى حديقته معزّزاً بالحكمة، سعيداً في عزلته، أكثر ودّيّة، وأكثر لا مبالاة بكل العالم. لذلك فإن حياة أبيقور، كما يشهد القدّيس جيروم، كانت "مليئة بالأعشاب، والفواكه، ومتقشّفة." ثمّة صمت فيها، يبدو كفجيعة. فلسفته كانت فلسفة نفي، وهرب من العالم.

بالرغم من أن العلم من أجل العلم لا يثير اهتمام رهباني، ولكن العلم قد يكون مفيداً في تعزيز الايمان، أو إزالة الاعتراضات عنه. أبيقور لذلك غادر تحفّظات سقراط، وصار يبحث عن فلسفة طبيعية - ربّما - تدعم فلسفته الأخلاقية. من جميع النُّظُم القائمة - وقد كانت فيلقاً - وجد في فلسفة ديموقريطوس الأكثر مساعدة ودعماً. إنها يمكن أن تقنع الناس أكثر من الفلسفات الأخرى في أن يتخلّوا عن الجنون الذي يجب أن يُتخلّى عنه، والتمتّع بالملذّات التي يمكن التمتّع بها. ولكنْ؛ نظراً لأنها اعتمدت على هذه الأسس الخارجية والبراغماتية، فإن نظام ديموقريطوس ليس من الضروري أن يُعتمد كاملاً. في الحقيقة، فإن تغيّراً واحداً على الأقلّ كان حتمياً.

حركة الذرّات لا يستوجب أن تكون نظامية بصورة ميكانيكية تامة. يجب أن تُعطى فرصة للصدفة، ويمكن أن تُزال فكرة القدر الصارمة. القدر فكرة مثيرة للرعب. يتحدّث عنها الناس مع مسحة غيبية. الصدفة شيء أكثر تواضعاً، أكثر ملاءمة لإنسان الشارع. فقط لو أن الذرّة يُمكن لها أن تفلت بين حين وآخر من نظام حركتها الصارم، حينها يمكن أن يبقى المستقبل عصياً على التنبّؤ، وأن الإرادة الحرّة يمكن أن تكون ممكنة. لذلك، قدّر أبيقور أن الذرّات منحرفة الحركة، وأُضيفت بفعل ذلك براهين، ترى أن هذا التطفّل من قبل الصدفة سيساعد على تنظيم الطبيعة."

أبيقور يرى بأن كل الأشياء إنما تكوّنت من الذرّات. وروحُ الإنسان ضمناً، فهي نتيجة لذلك زائلة بالموت شأن الجسد. كان يرى بأن الآلهة، بالرغم من وجودها، في حالة نعيم دائم بمعزل عن قدر الإنسان. إنها لم تخلق العالم الفيريائي، عالمنا، ولا تتدخّل في شؤونه. والهدف الواضح من هذه التعاليم، مع التنبيه على ضرورة العزلة وتجنّب الحياة العامة وتوفير الحدّ المعتدل من المتعة، هو التغلّب على كل قلق، يتعلّق بحياة الإنسان وكل خوف يسبّبه التفكير بالموت، وبما يُخفي الغيب .. لا غرابة - إذنْ - من أن نرى، عبر التاريخ الذي جاء بعد أبيقور، أن كلا المؤسّسة السياسية الرومانية والكنيسة المسيحية كانت ترى في الأبيقورية تهديداً خطيراً.

٢

قصيدة "في طبيعة الأشياء" جاءتنا في ستّة أجزاء، كُتبت بخبرة عالية من حيث الوضوح، وقوّة السرد الحكائي والتأثير الغنائي وحيويتهما. ولكنها من جانب آخر رائعة في فتح طيات الحجج الفلسفية المعقّدة، وتقريب المادة المجرّدة. في بعض الأحيان نرى الشاعر يشكو من الفقر النسبي للغة اللاتينية كوسيلة فلسفية مقارنة بالثراء الفني للغة اليونانية.*

الكتاب الأول: تبدأ القصيدة فيه باحتجاج، يرفعه لوكريتيوس إلى كوكب الزُهرة (رمز الشاعر لقوى التماسك والتكامل، والطاقة الخلاقة في الكون):

يا أمّ أبناء إينياس، يا مسرّةَ الرجال والآلهة، فينوس، يا مانحةَ الحياة،
يا مَن ملأتِ تحت النجوم السيارة البحارَ بسفنها، والأرضَ بمحاصيلها؛

فللعرفان بجميلك كلُّ قبيلة من الكائنات الحية تتطلّعُ إليك، وتُقبل؛ لتنظر إلى نور الشمس. أنتِ، أيتها الإلهة، مَن منحتِ قدرة الطيران للريح وسحب السماء.

لأجلك تُطلعُ الأرض، ذلك الصانع الغريب، الأزهارَ الحلوة الرائحة؛
لأجلك تبتسم المحيطاتُ المنبسطة، والسماءُ تومضُ بالضوء المنتشر.

حالما يُطلّ وجه الربيع

وتهبّ الرياح حاملةً اللقاح من الغرب،
فإن طيور السماء أول مَن يلحظ قدومك،
ويحسّ وقع تأثيرك على قلوبها،
المواشي البرية ترعى وثابةً في حقولها،
تغطس وتسبح في الأنهار، مأخوذة بالمباهج،
ثمّ عبر البحار، في الجبال، في الأنهار الجائعة،
في الخلوة المورقة للطيور، في السهول المعشبة،
وعميقاً داخل كل مخلوق شهية مستثارة
وأنت وراء سعيها للإخصاب الطبيعي.

فينوس قُدِّمَت هنا كمبدأ حياة، يرتبط لدى لوكريتيوس بموضوعة الحبّ، قوّة التوحيد في فلسفة أمبيدوقليس، كما قُدِّمت بصفتها الأسطورية، كإلهة راعية، وكأمّ للشعب الروماني. في ما تبقّى من الجزء الأول، يحاول الشاعر شرح النظام الفلسفي الأبيقوري، ودحض نُظُم الفلاسفة الآخرين. إنه يبدأ بتحديد المبادئ الرئيسة للفيزياء وعلوم الكونيات الأبيقورية، بما في ذلك النظرية الذّرّيّة، ولانهائية الكون، ووجود المادة والفراغ.

الكتاب الثاني: يبدأ مع مقطع غنائي يحتفي بـ "معابد الفلسفة الجليلة"، ويندب الحظّ العاثر للبشر الفانين الذين يكافحون عبثاً ضدّ قَدَر، لا وقاية منه:

ممتعٌ مشهدُ الريح، وهي تعكّر سطح المياه في البحر العميق،
ممتعٌ أن تنظر من الشاطئ على مُضطربٍ كبير آخر:
لا لأن مشهد مُضطّربٍ آخر مدعاةُ سرور لَذيذ،
ولكنْ؛ جميل أن ترى الشياطين التي أنت في منأى عنها.
جميل أيضاً أن تنظر إلى معترك حرب بالغ الضخامة
حيث صُفّ الجميع على أرض المعركة، وأنت في منأى عن الخطر.

ولكنْ؛ لا شيء أكثر مسرّةً من أن تكون في مَحمية محصّنة،
لا تتزعزع؛ لأنها بُنيت على أسس من تعاليم رجل الحكمة.
من هناك لك أن تنظر إلى أسفل؛ لترى البشر، كلاً يسير على غير هدى...

أبيقور يسعى، كما يُنشد لوكريتيوس، إلى تحرير البشر من وطأة الدين الجائرة عبر عرضه للطبيعة الحقيقية للأشياء؛ ويعرض للجرائم التي لا تنمّ عن تقوى، والتي ارتُكبت باسم الدين، ذاكراً مشهد إيفيجينيا الشهير يوم قُدِّمَت أضحيةً للآلهة من أجل مرور الأسطول الحربي اليوناني، في ليلة عرسها من أخيل وكيف، حين رأت حزن أبيها ومساعديه وهم يُخفون خناجرهم، سقطت على ركبتيها متوسّلة من أجل إنقاذ حياتها البريئة. المشهد ينتهي بالبيت الشعري التالي: " دائماً يُقنع الدين البشر بارتكاب كثير من الشرور". الدين وهيمنته على عقول الناس هي الثيمة التي حاول لوكريتيوس محاربتها في عموم قصيدته. الخوف من الموت، الخوف الذي يعتمد جهل الناس "يعطي الكهنة قوّة سطوتهم، ويبقي الناس في العتمة". فقط دراسة الطبيعة الحقيقية للأشياء، كما اكتشفت، وأُعلنت على لسان أبيقور، يمكن لها أن تبدّد رعب العقل هذا، الجذر الأساس للخوف من الموت. لوكريتيوس ينصح بأن يدرس الإنسان قوانين وطبيعة الكون، لا كمعرفة خالصة من أجل المعرفة، ولكنْ؛ كوسيلة حياة للسيطرة على الذعر الذي يسبّبه التفكير بما بعد الموت. لوكريتيوس يبرّر تقديم الأبيقورية شعراً، كمذاق حلو، يسبق جرعات الدواء:

تماماً كالأطبّاء، وهم يعطون الأطفال دواءً كريه المذاق،
يطلّون أولاً حافة الكأس بخمرة العسل الذهبي الحلو،
لخداع سذاجة الأطفال بالقدر الذي يمسّ الشفاه،
حينها يتجرّع الأطفال مرارة الدواء.
إنها خدعة، ولكنها خدعة غير مؤذية:

لاستعادة صحّة المرضى التي يسعون إليها.

الكتاب الثالث: بعد الافتتاح المتوهّج الذي يخاطب به الفيلسوف أبيقور: " يا مجد الإغريق!":

من عمق الظلال المريعة، كنتَ أنت أبيقور أول مَن رفع مشعل الضوء
ليُري أيَّ معيار هو الأوفق للحياة؛
أتبعك أنا، ولا أفضل منك أنجبته اليونان،
والآن؛ حيث وقعت قدمك، أضع قدمي،
لا عن غيرة، بل عن غمرة حبٍّ
تجبرني على محاكاتك. وهل يمكن لعصفور
أن يقف ضدّ بجعةٍ؟!

يواصل الشاعر شرحاً موسّعاً لموضوعة الطبيعة "المادية" و"الفانية" للعقل والروح.

هناك ثمّة علاقة واضحة، يقول لوكريتيوس، بين المادة الفيزيائية وبين الفلسفة الأخلاقية: إذا ما كانت الحركة جملةً هي نتاج سقوط الذّرّات عبر الفراغ، فإن كل الأفعال محكومة بذلك السقوط، ونتيجة لذلك ليس هناك من مكان للإرادة الحرّة. القدر هذا كسلسلة لا تنفصم من السببية كان - في الحقيقة - جزءاً من تعاليم الرواقيين، وتعاليم ديموقريطس قبلهم؛ من الواضح أن الأبيقورية التي تسعى إلى المتعة كقيمة خيّرة، وإلى إزالة الخوف والقلق من حياة الإنسان، لابد أنها تكافح ضدّ فكرة هذه الحتمية الصارمة. ولذلك سعت إلى إيجاد حلّ لهذه الصعوبات في افتراض شيء من الانحراف في حركة سقوط الذّرّات؛ لتُجنّبها السقوط المستقيم المباشر. لوكريتيوس يرى "أن هذا الانحراف في حركة سقوط الذّرّة، إنما يكسر أغلال القدر".

يرى لوكريتيوس أن الذّرّة، بسبب أنها أبدية، خالية من خصائص الادراك:

ليس لها لون، لا حرارة فيها، لا صوت، لا رطوبة، أو رائحة؛ ليس لها مشاعر، ولا عاطفة؛ لأنها لو كانت تملك هذه الخصائص - إذنْ - لكانت عرضة للموت والفناء...

مذ كان الكون لانهائياً في كل بُعد من أبعاده، ومذ كان هذا الكون قد شُكّل من حيث طبيعته بتركيب من ذرّات وبحكم الصدفة، لا بفعل إرادة إلهية، فإن الكائن الإنساني لابد أن يعترف بأن هناك عوالم ونسخاً متشابهة من العالم الذي يعيش فيه، لابد أن تكون موجودة في مكان ما من هذا الكون.

الروح في نظام أبيقور الفلسفي، تتألّف من أربعة أجزاء، تعمل سوية؛ لتُشكّل كلاً متكاملاً: النَّفَس (أو الريح)، الهواء، الحرارة، وجوهر رابع، لا اسم له. إنه نوع من "روح الروح".

الروح في كل جزء منها عرضة للموت، تموت جميعاً مع موت الجسد.

الموت - إذنْ - لا يعنينا في شيء،
مذ كانت طبيعةُ الروح قابلةً للزوال.
وكما كنا في الماضي دون متاعب، لأنّا دون معرفة،
يوم جاء القرطاجيون من كل صوب لخوض المعركة،
ولقد اهتزّ العالم الذي دهمته الحرب مضطرباً،
ولا أحد يعلم مَن منهم سيفوز بسلطة الإمبراطورية.

لذا؛ عندما يتفكّك إطارنا البشري سريع الزوال،
والكتلة الهامدة تنفصل عن العقل،
عن مشاعر الحزن والألم سنكون أحراراً؛
لن نشعر حينها؛ لأننا لن نكون،
إذا ما الأرض ذابت في البحر، أو البحر في السماء.

لا ينبغي أن نتحرّك، بل نُرمى فحسب.
كلا، حتّى لو افترضنا أننا عندما نعاني مصيراً مؤلماً
فسوف تشعر الروح بحال انقسامها،
ما هذا بالنسبة لنا؟ لأننا نحن - فقط - نحن،
في حين تتّفق النفوس والأجسام في إطار واحد.
كلا، على الرغم من أن الذّرّات لدينا يجب أن تدور وفق الصدفة،
والمادة تقفز عائدة إلى رقصها السابق.
على الرغم من الزمن، فإن حياتنا وحركتنا يمكن أن تُستعاد،
وتعيد أجسامنا إلى ما كانت عليه من قبل،
أي مكسب سيوفّر لنا كل هذا الضجيج؟
الإنسان المصنوع من جديد سيكون شيئاً مختلفاً.

(تعود هذه الفكرة عند نيتشة بعد ألفي سنة، باسم "العوْد الأبدي")

إذا ما كانت الحياة سارّة، فلمَ لا ننسحب من المائدة كضيوف، استمتعوا بغذاء طيب، مادحين كرم المضيف؟ وإذا كانت شقية، فلمَ - حينها - نطمع بإطالة الأمد الذي يمدّنا بالألم والمتاعب؟

السلسلة الأخير من الصور، التي تهاجم - بصورة مباشرة - الخوف، ممّا بعد الحياة الأرضية من عقاب؛ حيث المذنبون الكبار يُعذَّبون في جهنّم التي وُصفت في الأساطير، إنما هي - في الحقيقة - صور مجازية للمعاناة التي يفرضها الناس بصورة حمقاء على أنفسهم في هذه الحياة.

ولكنْ؛ هناك مَن يجعل حياته شقية بفعل الخوف المتواصل من الآلهة. "سيزيف" يدفع الصخرة على المرتفع، وتنحدر دونه، مرّة تلو أخرى. حَدَثٌ، لا وجود له، على الحقيقة في العالم السفلي؛ بل هو صورة مجازية لسياسي طموح، لم يحقّق مسعاه باتجاه المنصب الذي يريده سنة بعد سنة. نساء

دانوس، اللواتي قتلن أزواجهن، وعوقبن في العالم السفلي بأن يملأن مناخل مليئة بالثقوب، إنما هي صورة لأولئك الذين أتخموا حياتهم الأرضية بالمتع دون أن يشبعوا. الوحوش الجحيمية سربروس، آلهات الانتقام، وقعر الجحيم، لا وجود لها إلا في العقل البشري: إنها ممثّلة للعذاب الذي يُنتجه القلق بفعل الضمائر المذنبة.

الكتاب الرابع: عقب الأبيات التمهيدية في فنّ الشعر التعليمي، يبدأ هذا الكتاب سرداً كاملاً لنظرية أبيقور في التصوّر والإدراك الحسّيّ. ويختتم بأحد المقاطع الشعرية المثيرة التي كتبها لوكريتوس في التحليل اللاذع للحبّ الجنسي، من زاويتي علم الأحياء وعلم النفس:

عن المرأة الكريهة القذرة، نقول إنها "مشوّشة بحلاوة"
وإذا كانت خضراء العينين، ندعوها بـ" نجمتي الصغيرة"؛
وإذا هي على شيء من الطيش والتوتّر، فهي "غزالة"؛
وهي "عفريت صغير"، إذا كانت قزماً بديناً،
في حين نرى العملاقة الثقيلة "تمثالاً إلهياً".
وإذا ما تعتعت، ولثغت، فهي تنطق "موسيقى".
"متواضعة"، إذا كانت خرساء؛
وإذا كانت ثائرة المزاج، ثرثارة، فهي "كرة نار."
وحين تكون أكثر نحافة ممّا تتطلّب العافية، فهي "رشيقة،"
و "رقيقة"، إذا كانت على وشك الموت بداء السّلّ...
القائمة تطول، وملاحقتها لا شكّ مرهقة."

الكتاب الخامس: لوكريتيوس يبدأ هذا الكتاب بتكريم آخر لعبقرية أبيقور. في حين يُكرّس ما تبقّى من الكتاب لعلم الكونيات وعلم الاجتماع الأبيقوريين، مع عرض الشاعر لمراحل الحياة على الأرض، ومنشأ وتطوّر الحضارة. ويتضمّن هذا الكتاب المقطع الذي يقدّم الشاعر فيه الفرضية التطوّرية في انتشار وانقراض أشكال الحياة، ويبدأ بهذا المفتتح:

يغيّر الزمن الطبيعة في العالم أجمع؛
كل شيء يتغيّر من حال لآخر
وما من شيء يثبت على ما هو عليه: كل شي يزول؛
الطبيعة تُلزم كلَّ شيء أن يغيّر حالاً.
أشياء أخرى بديلة تنمو من نزر يسير.
فالزمن - إذنْ - يغيّر طبيعة العالم جميعها
والأرض تنتقل من حال لحال
إنها لم تعد تتحمّل ما تتحمّله،
ولكنها تتحمّل ما لم تكن تتحمّله.
حينها أنشات الأرض العديد من الوحوش
وقد جاءوا في هيئات ووجوه غير مألوفة.
جنس لا ينتسب لذكر أو أنثى
بل بينهما؛ ومخلوقات، بلا أذرع وأرجل؛
بُكْمٌ دون أفواه، عُمْيٌ دون أعين،
وبعضٌ بأطراف وسيقان لاطية بأجسادهم
بحيث لا يستطيعون عمل شيء، أو الذهاب إلى أي مكان،
بحثاً عن قوت أو تجنّباً لكارثة.
كل هذه المخلوقات وُلدت دون مستقبل؛...

الكتاب السادس: هذا الكتاب يحتوي على مقاطع رائعة من شعر لوكريتيوس، مع تفسيرات مؤثّرة لظواهر الأرصاد الجوية والجيولوجية وأوصاف حية للعواصف الرعدية والبرق والانفجارات البركانية. القصيدة تُختتم برصد مثير للروع للطاعون العظيم الذي اجتاح أثينا (٤٣٠ قبل الميلاد)، تذكرة قاتمة بحقيقة الموت الكوني:

أو شيء ما آخر يأتي لا عهد لنا به..
مرض كهذا جاء مثل مجرى الموت

يحمل كوارث فوق حقول أثينا،
يترك الطرقَ مهجورة والمدن خالية من أبنائها.
يجيء من أعماق أرض مصر؛ حيث نشأ،
مسافراً عبر الريح وفوق الحقول السابحة،
جاء؛ ليستريح فوق أبناء پانديون
فينحدرون - بدورهم إلى الكارثة والموت.
الأعراض الأولى كانت لهيباً في الرأس
وفي عينين سابحتين بضوء أحمر.
الحنجرةُ، وقد انسدّت من الداخل، تتعرّق دماً،
والصوت المفترض مخنوق بفعل التقرّح،
اللسان، الذي ينطق عن العقل، يدمى، ويتجلّط،
مُتعبين بألم، ثقالَ الحركة، خشني الملمس...

٣

طبيعي أن يكون لوكريتيوس، الذي وُلد حوالي قرن قبل المسيح، يعتقد أن الديدان إنما تنشأ تلقائياً من التربة الرطبة، أن الزلازل تبعث بها رياح حبيسة في كهوف تحت الأرض، أن الشمس تدور حول الأرض. ولكنْ؛ في صميم قصيدة "في طبيعة الأشياء" ثمّة فَهْم حديث لافت للنظر للعالم. كل صفحة من نصّه تعكس رؤية علمية أساسية - رؤية للذّرّات تتحرّك بشكل عشوائي في الكون اللانهائي - مشبعة بإحساس الشاعر المندهش. اندهاش لا يعتمد مطلقاً على إيمان بالحياة الآخرة. لوكريتيوس يرى بأننا وُجدنا من المادة التي وجدت منها النجوم والمحيطات وكل شيء آخر. وجعل هذه المعرفة أساساً للطريقة التي يظنّ أننا يجب أن نعيش وفقها. لا معيشة خوف دائم من الآلهة، بل معيشة سعي وراء الملذّات، وتجنّب دائم للألم.

التحوّل الثقافي في عصر النهضة عَصيّ على التحديد، ولكنه تميّز - في جزء منه - بملاحقة لوكريتيوسية، من خلال السعي للجمال والمتعة، ينعكسان على طراز الأردية وآداب الخدم، التصميم والديكور. ملاحقة منحت ألوانها لاستكشافات ليوناردو دا فينشي العلمية والتكنولوجية، ولحوارات غاليليو الحية في علم الفلك، والمشاريع البحثية الطموحة لفرانسيس بيكون. حتّى الأعمال التي كانت لا علاقة لها، في الظاهر، بأي طموح جمالي - في استراتيجية ميكافيللي السياسية على سبيل المثال - كانت قد وضعت بطريقة غير بعيدة عن إنتاج المتعة. وهذا السعي، مع إنكاره الزهد المسيحي، مكّن الناس من الابتعاد عن الانشغال بالملائكة والشياطين، والتركيز بدلاً من ذلك على الأشياء الحية المحيطة في عالمنا هذا.

قبل أكثر من قرون ستة، بعد أن طوى النسيان قصيدة "في طبيعة الأشياء"، حدث أن اكتشف شاب طُلَعة مخطوطةً لها في رفّ مَنسي. في ذلك الوقت، كانت أفكار لوكريتيوس غير متداولة بالمرّةن ولقرون. في الإمبراطورية الرومانية، كان معدّل الإلمام بالقراءة والكتابة متواضعاً، وبعد احتلال روما، في ٤١٠ م، بدأت مرحلة الانحسار، والابتعاد عن القراءة والكتابة جملة. وفيما انهارت الإمبراطورية، وأصبحت المسيحية مسيطرة، وفيما اضمحلّت المدن، وانخفضت التجارة، والجماهير تتطلّع للأفق متوقّعة جيوش البربرية، تهاوى نظام التعليم القديم. أغلقت المدارس ومعاهد التعليم والمكتبات، وتوارى أساتذة الخطابة دون عمل، وكانت هناك دائماً أمور أدعى للقلق من مصير الكتاب واستنساخه. وكما هو متوقّع، أصبحت قصيدة لوكريتيوس عرضة للهجوم، للسخرية والحرق، شأنها شأن شاعرها لوكريتيوس الذي أصبح مَنسياً في نهاية المطاف.

ثمّ جاء اللاهوت المسيحي، فقدّم تفسيره لفوضى العصور المظلمة: فالبشر بحكم طبيعتهم فاسدون. وَرِثَة خطيئة آدم وحوّاء، ويستحقّون عن جدارة كل الكوارث البائسة التي حلّت بهم. يرعى الله البشر، تماماً كما يرعى الأب أولاده الضالّين، ودليل الرعاية كامن في الغضب الإلهي. ومن خلال الألم والعقاب وحدهما سيتسنّى لعدد صغير من الناجين أن يجد طريقه إلى الباب الضيق للخلاص. وكراهية البحث عن المسرّات، ورؤية الغضب الإلهي، وهاجس الموت والتفكّر في الآخرة: هذه كانت التأبين الجنائزي لكل ما يمثّله لوكريتيوس..

عن طريق الصدفة وحدها، احتفظ راهب بنسخة وحيدة من القصيدة، وبقيت هذه النسخة بالصدفة منذ القرن التاسع في منأى عن الحرائق والفيضان قرابة خمسمئة عام، حتّى وقعت، في أحد أيام العام ١٤١٧، بين يدي رجل، يُدعى بوجيو الفلورنسي. فوجدها للوهلة الأولى عَصيّة على الفَهْم، تعالج بومضات جمال وغنائية مكثّفة تأمّلات فلسفية حول الدين،

والمباهج، والموت؛ والنظريات العلمية عن مادية العالم، وتطوّر المجتمعات البشرية، ومباهج الجنس، وطبيعة المرض.

"الأشياء في الكون، يرى لوكريتيوس، هي عدد، لا حصر له من الذرّات تتحرّك عشوائياً عبر الفضاء، مثل توزّع الغبار في شعاع الشمس، تصطدم ببعض، تترابط معاً، وتشكّل هياكل معقّدة، ثمّ تنفرط بعيداً عن بعضها البعض مرّة أخرى، في عملية يتواصل فيها الخلق والتدمير دون نهاية. لا مفرّ من هذه العملية. عندما ننظر إلى السماء ليلاً، ونعجب من عدد النجوم، لا نرى عمل آلهة. بل نرى العالم المادي الذي نحن جزء من عناصره التي منها صُنعنا. ليست هناك خطّة رئيسة، لا معمار إلهي، لا تصميم ذكي. الطبيعة تخوض تجاربها دون توقّف، ونحن مجرّد واحدة من بين النتائج التي لا حصر لها: "نحن خرجنا من البذور السماوية ذاتها. جميعاً من نفس الأب، ومن أرضنا الأم العزيزة التي تلقّت منه قطرات سائلة من الماء، ثمّ تعجّ جالبة الذرّة المشرقة والأشجار والجنس البشري، جالبة كل أجيال الحيوانات البرية، وموفّرة المواد الغذائية التي تُنمّي الأجساد، وتُنجب الذرّيّة، وتقود إلى حياة حلوة.

وقد تطوّر كل شيء، بما في ذلك الأنواع التي ننتمي إليها، على مساحات شاسعة من الزمن. تطوّر عشوائي، وإن كان في حالة الكائنات الحية ينطوي على مبدأ الانتقاء الطبيعي. الأنواع التي تناسب البقاء على قيد الحياة تتكاثر بنجاح ، لبعض الوقت على الأقلّ؛ وتلك التي ليست مناسبة تماماً تموت بسرعة. أنواع أخرى جاءت للوجود قبل مجيئنا، ثمّ اختفت عن الساحة. نوعنا البشري نحن، سوف يختفي في يوم من الأيام. لا شيء، من الأنواع الخاصة بنا يدوم إلى الأبد. الذرّات وحدها هي الخالدة."

في الكون المتشكّل بدقّة، يرى وكريتيوس، سيكون من السخف أن نعتقد أن الأرض وسكانها يحتلّون مكاناً مركزياً، أو أن العالم إنما بُني لاستيعاب البشر لهذا الغرض: "الطفل، مثل بحّار تأخذه الأمواج العاتية، يُلقى عارياً

على الأرض، بغير كلام، وبكل حاجة الطفل إلى كل أنواع الحماية، ما إن تفصله الطبيعة من بطن أمه، وتلقيه في العراء." لا يوجد أي سبب لفصل البشر عن الحيوان، لا أمل من رشوة، أو استرضاء الآلهة، لا مكان للتعصّب الديني، لا ضرورة للدعوة إلى التقشّف وإنكار الذات، لا مبرّر للأحلام بقوّة لا محدودة، أو بالأمن الكامل، ما من أساس منطقي لحروب الفتح، أو تعظيم الذات، وما من وجود لإمكانية الانتصار على الطبيعة. بدلاً من ذلك، يقول لوكريتيوس، ينبغي على البشر قهر مخاوفهم، وقبول حقيقة أنهم أنفسهم عابرون، مع جميع الأشياء التي يواجهونها، وما عليهم إلا احتضان الجمال والمتعة في العالم.

كان أبيقور بالنسبة للوكريتيوس "المسيح الفلسفي"، ويمكن إرجاع رؤيته لفكرة واحدة مضيئة: أن كل ما كان قائماً في أيّ وقت مضى، وكل شيء آت إنما خرج من ما سمّاه الشاعر الروماني "بذور الأشياء"، وهي ذرّات بناء غير قابلة للتدمير، صغيرة الحجم، ولا يمكن اختزالها، واسعة في العدد بصورة، لا يمكن تصوّرها.

وكانت فكرة الذّرّات تكهّنات مبهرة فقط. لم تكن هناك أية طريقة للحصول على أي دليل تجريبي على مدى ألفي سنة. ولكن أبيقور استخدم هذا التخمين ليقول إنه لا توجد تصنيفات مهمّة للمادة، ولا أيّ تدرّج في العناصر. الأجرام السماوية ليست كائنات إلهية، كما أنها لا تتحرّك في الفراغ بتوجيه من الآلهة. وعلى الرغم من أن النظام الطبيعي واسع ومعقّد، لا يمكن تصوّره، فمن الممكن مع ذلك فهم شيء من العناصر المكوّنة الأساسية وقوانينها العامة. هذا الفهم بالتأكيد هو واحد من أعمق متع الحياة.

المتعة - ربمّا - كانت المفتاح لفهم تأثير فلسفة أبيقور القوي. أعداء أبيقور، والكنيسة خاصة، اقتصروا على فكرة احتفائه بالمتعة، فاخترعوا القصص الخبيثة حول فجوره المفترض، وكيف كان يُدرج عدداً غير عادي

من النساء، وكذلك الرجال بين أتباعه. وقالت إنه كان "يتقيّأ مرّتين في اليوم من الإفراط في الطعام" ، وقضى على ثروته بفعل كثرة ولائمه. في حين عاش في حقيقته حياة بسيطة بشكل واضح ومقتصد.

أن تقضي زمنَ وجودك في قبضة القلق إزاء الموت، كتب لوكريتيوس، لهو حماقة.

الكتب المعتمدة:

1. The Answer Man :An ancient poem was rediscovered— and the world swerved.

by: Stephen Greenblatt, New Yourker Magazine, August 8, 2011.

2. Santyana: Three Philosophical Poets, Harvard University, 1910.

3. Titus Lucretius Carus: On the Nature of Things. Translated by Martin Ferguson Smith, Hacket 1969.

هامش: مَن يقرأ لوكريتيوس؟

إنني على وعي تماماً بمدى الصعوبة في أن تعيد إلى الضوءِ، بواسطة الشعر اللاتيني، كلَّ مكتشفات اليونان العميقة.

أعرفُ أن مصطلحاتٍ جديدةً يجب أن تُستحدث، لأن لسانَنا فقيرٌ، وهذي المعاني جديدة عليه. ولكنني مقتنع، بفضل تفوّقك وبفضل ما تنطوي عليه صداقتنا من توقّع أثير لاحتمال أي جهد، بأن أواصل مراقبتي عبر الليالي الهادئة، باحثاً عن كلماتٍ، عن أغنية تنير العقل بذلك الضوء الرائع الذي به تستطيع أن ترى أشياءً عميقة الخفاء...

هذا المقطع للشاعر - الفيلسوف الروماني لوكريتيوس (٩٥ - ٥٥ ق. م)، من قصيدته الفلسفية الشهيرة "في طبيعة الأشياء"...، وهي قصيدة تنطوي على خلاصة الفكر الأبيقوري. وهو مقطع مثير، يعنيني في حديثي هذا، على أن القصيدة الفلسفية بمجملها أكثر إثارة. لك أن تتخيّل أنه كُتب من قبل شاعر عربي هذه الأيام، يتحدّث فيه عن اللغة العربية (أو الشعر العربي) بدل الشعر اللاتيني، وعن صعوبة إعادة كل مكتشفات الغرب العميقة (بدل مكتشفات اليونان) إلى الضوء، عن طريق هذا الشعر العربي (لا اللاتيني). ولك أن تتخيّل أن الشاعر العربي يعيش نفس المأزق الروحي للشاعر الروماني العظيم، أمام الحاجة للمصطلح الجديد، وأمام اللسان الفقير الذي تستعصي عليه المعاني الجديدة. لك أن تتخيّل شاعراً عربياً، يرتفع إلى مصافّ الإحساس بالمأزق؛ حيث يعرف بعمق وبصدق فقرَ لسانه أمام فيض المعاني الجديدة، التي يعيش في بُحرانها الغرب.

هذا المقطع رائع في الكشف عن المأزق الثقافي للشاعر الروماني. هذا الشاعر الروماني عميق الصدق، والثقافة، والإحساس بالمسؤولية، ولا يجد فاصلاً بين مأزقه الثقافي وبين سعيه المُلزم لتجاوز المأزق، بفاعلية احتمال الجهد، أي جهد، في أن يواصل مراقبته، عبر الليالي الهادئة، باحثاً عن كلمات، عن أغنية، تنير العقل بذلك الضوء الرائع.. ، وهو يقصد ضوء عطايا الحضارة اليونانية.

مادة المقطع الشعري تكاد تصلح بصورة دقيقة على مأزق ثقافتنا العربية ومأزق روحنا. ولكن ثمّة فارق عميق مؤسف بين لوكريتيوس والشاعر العربي. فالأول، وهو يعيش مأزق قصور لسانه (لغته) عن المعاني الجديدة، يعرف هذا المأزق، ولا يحبّ أن يغفل عنه. ولذا؛ فهو مناضل في البحث عن أغنية، تنير العقل. في حين يعيش الشاعر العربي ذات المأزق في قصور اللسان، ويكاد يعرفه، ولكنه يغفل عنه، بإرادة العاجز أو المكابر، ولذا؛ لا يعنيه البحث عن أغنية تنير العقل. إنه يفضّل أن يتوهّم تكافؤاً مع

الغرب، يُغنيه عن الاعتراف بالقصور، ويعفيه من مشاعر الذنب الثقيلة. وبدل أن يدفعه قصور اللسان إلى الاعتراف المتواضع، شأن لوكريتيوس، ثمّ البحث الشاق عن الإضاءة من المعاني الجديدة، تراه مدفوعاً، بفعل عقدة النقص، إلى التسامي عن مأزق القصور، وإيهام النفس بمأزق التفوّق. ولذا؛ تراه ما بعد حداثي، وبامتياز.

(من كتابي: "يوميات نهاية الكابوس")

لوكريتيوس، دانتي و گوته

"تظهر التجربة عند لوكريتيوس، كمراقب علمي، يتأمّلها من الخارج. التجربة بالنسبة له طبيعية، لازمة، دورة روتينية من المشاعر، متضمّن في فاعليات الطبيعة."

"عند دانتي، من جانب آخر، نرى التجربة كذلك في كلّيّتها، ومن فوق كذلك، وفي معنى من المعاني، ومن الخارج. ولكن النقطة المرجعية الخارجية أخلاقية، وليس فيزيائية، وما يثير اهتمام الشاعر هو أي تجربة أهمّ، وأي إجراءات تقود إلى الأرفع، إلى الغنى الذاتي، إلى نوع من الوجود، لا يفنى. گوته هو شاعر الحياة؛ لوكريتيوس شاعر الطبيعة؛ دانتي شاعر الخلاص. يعطينا گوته ما هو أكثر حيوية، الفيض المضطرب للمعنى، أو الاحساس، صرخة القلب، الأفكار التجريبية الأولى الخاصة بالفن والعلم، التي يمكن أن يصيبها السحر أو البصيرة."

"يقودنا لوكريتيوس خطوات أبعد؛ حيث الحكمة تتوقّف عن أن تكون انطباعية وطارئة. إنها تعتمد فهم الأشياء، بحيث إن السعادة التي بقيت لنا، لا يمكن أن تخدعنا، ونستطيع أن نمتلكها بكرامة وسلام. معرفة ما هو ممكن هي أول السعادة."

"دانتي يأخذنا، مع ذلك، خطوات أكثر بعداً. إنه الآخر يملك معرفة ما هو ممكن وما هو مستحيل. إنه يجمع فرضيات الفلاسفة والقديسين الأقدمين، وعدد من الأمثلة المتأخرة في المجتمع المحيط به، وبمساعدتها يميّز بين الطموحات التي ربّما تعكف على هذه الحياة بحكمة وبين تلك التي هي

محض جنون لعلو الشأن، - الأولى تُدعى فضيلة وصلاح، والثانية تُدعى حمقاً وخطيئة. ما يجعل معرفة كهذه ذات قيمة، ليس كامناً - فقط - في تخطيط نطاق وسعة الحياة بصورة عامة، ولكنْ؛ في رسم التفاصيل أيضاً، - تفاصيل ما هو ممكن، وليس أقلّ من ذلك رسم تفاصيل ما هو مستحيل."

"فكرة لوكريتيوس، على سبيل المثال، عمّا يستحقّ، وما يمكن بلوغة ضعيفة جداً: التحرّر من الغيبيات، مع كثير من العلوم الطبيعية التي ربّما تضمن تلك الحُرّيّة، الصداقة، وبضعة مسرّات شهوانية صحّيّة وغير مكلفة. لا عواطف حبّ، لا بطولات وطنية، لا جراءة، لا دين. وكذلك - أيضاً - يرى لوكريتيوس - فقط - العموميات، حماقة العاطفة، وآفة الإيمان بالغيبيات."

"دانتي، على خلاف ذلك، يرى مزالق الحياة المختلفة بتمييز مكثف؛ ويراهن بوضوح، ويرى كم مميتة كل منها، ويرى أيضاً السبب الكامن وراء سقوط الإنسان فيها، يرى الحلم الذي يقود الإنسان إلى الضلال."

"هنا - إذنْ - شعراؤنا الثلاثة ورسالاتهم: گوته، مع حياة الإنسان ببداهتها، مهدّدة بصورة رومانتيكية. لوكريتيوس، مع رؤيا الطبيعة ومحدودية حياة الإنسان. دانتي، مع السيادة الروحية لتلك الحياة، والمعرفة الصحيحة للخير والشر."

- عن كتاب: (*Three philosophical poets, by Santyana,* *Harvard University 1910*.)

الباب الرابع

أبو العلاء المعرّي

"ومضت القرون، تتبعها القرون، وذكر أبي العلاء ورأي الناس فيه تقليد تتوارثه كتب التاريخ، ولا يكاد يحفل به أحد. حتّى إذا كانت النهضة الأدبية الحديثة في الشرق استيقظت الآثار العلائية، أو ما بقي منها، كما استيقظت آثار غيره من الشعراء والكتّاب والعلماء، واستيقظت في شيء من التردّد، وظهرت للناس في شيء من الاستحياء، لا تقبل عليهم إلا ريثما تعرض عنهم، ولا يحفلون بها إلا ريثما ينصرفون عنها، حتّى إذا اشتد الاتصال بين الشرق المستيقظ والغرب الحديث، اشتدّ إقبال المثّقفين على أبي العلاء شيئاً ما؛ لأنهم وجدوا في الآداب الغربية ألواناً من التفكير وضروباً من الشعور وفنوناً من التصوير، وأحبّوا أن يلتمسوا شيئاً، يشبهها في الأدب العربي، فوجدوا كثيراً ممّا كانوا يلتمسون عند أبي العلاء.

رأوا في الآداب الغربية شعراً يتعمّق الفلسفة، ويعالج مسائلها الكبرى، مثلما التمسوا ذلك في الأدب العربي - وجدوا منه أطرافاً عند المتنبّي، ووجدوا إشارات إليه عند أبي تمّام، ولكنهم وجدوا عند أبي العلاء ما أرضاهم، واستطاعوا في أول هذا القرن أن يقرنوا اسم أبي العلاء إلى أسماء المتشائمين من فلاسفة الغرب وشعرائه. ثمّ وجدوا في الأدب الغربي خيالاً جريئاً بعيد المدى مُلحّاً في التصعيد والعروج إلى أرقى ما يستطيع الإنسان أن يعرج.

قرؤوا دانتي، وقرؤوا ملتن، والتمسوا شيئاً من هذا الخيال الذي يمضي ما شاء الله أن يمضي طولاً وعرضاً وعمقاً، فلم يجدوا ذلك إلا عند أبي العلاء...".

طه حسين / "تعريف القدماء بأبي العلاء" - القاهرة ١٩٦٥.

النص المعرّي

يضع المعرّي (٣٦٣ - ٤٤٩) معتقدات عصره، وأفكاره موضع تساؤل، يلبس فيه الفكر ثوب الشعر، والشعر طاقة الفكر. يضعها، بتعبير آخر، في إطار فكري مشحون بالحساسية الشعرية، والمؤثّرات النفسية المتعدّدة، والمتنوّعة. فنحن، حين نقرأ النص المعرّي، ندخل إلى حقل من التأمّل، يبدو فيه المعرّي متعدّداً، دون أن يعني ذلك أن التعدّدية كافية لتفسير نصّه. إن المعرفة التي يزخر بها نصّه نقيض للمعرفة التي تقوم على حقائق نهائية، وبخاصة المعرفة الدينية. ومن هنا يكشف عن المكبوت في عصره، ويدعو إلى التفكير في ما لا يُتاح بيُسر، التفكير فيه. إنه رمز للخروج من المذهبيات، أياً كانت، واليقينيات من أي جهة أتت. هكذا يبدو شعره كأنه يقذف بالقارئ في مناخ من الضياع، أو لنقل العدمية بوصفها جوهر العالم.

لإن كان الشعر "فن اللفظ" بحسب الطريقة العربية"، فإن أبا العلاء جعل منه، على العكس، فن المعنى. أو يمكن أن نقول - بتعبير أدقّ - إن نص المعرّي لقاء بين لفظ نملكه، ومعنى نبحث عنه. ولكنه بحث يؤدي دائماً إلى الحيرة والشك. فأبو العلاء لا يؤسّس شيئاً - سواء على صعيد اللغة أو على صعيد المعنى. إنه، على العكس، لا يقدّم إلا ما يشكّك فيهما؛ فهما مجرّد وسيلتين؛ لكي يقول بهما العبث والعدم. إنه يخلق عالمه، إن صحّ لي القول، بدءاً من الموت. الموت هو الإكسير الوحيد المُخلّص. الحياة نفسها ليست إلا موتاً يسعى. الثوب الذي يلبسه الإنسان هو الكفن، والمنزل قبره، وعيشه هو موته - وموته هو حياته الصحيحة. وفي تنويع آخر، يقول إن الوطن سجنٌ، والموت تسريحٌ، والقبر وحده هو حصن الإنسان. لذلك خير

للإنسان أن يموت كالشجرة، تُستأصل من جذورها، فلا تترك وراءها أصولاً، ولا غصونا. فالإنسان دَنَس محض؛ بحيث إن الأرض لا يمكن أن تتطهّر إلا إذا زال البشر. هكذا يُعلن أن شرّ أنواع الشجر وأخبثها هو الشجر الذي يُثمر الناس. ولهذا كان العيش علّةً، دواؤها الموت، وكان الموت عيد الحياة. فالإنسان يزداد طيباً بالموت، كالمسك يزداد بسحقه طيباً. بل إن الموت غريزة النفس، فهي في شهوة دائمة في أن تصبح زوجة له.

يكشف النص المعرّي عن الغياب الأصلي في الحياة. الحياة، بعبارة ثانية، غائبة جوهرياً. والزمان، بكون وفساده، ليس إلا عبثاً ولهواً. وليست ولادة الإنسان إلا خطيئة أصلية، ذلك أن الحياة فاسدة أصلاً.

لمَ الشعر إذنْ؟ إنه لكي يُذكّرنا - فيقول كل منا ما يقوله المعرّي:

جسـدي خرقـةٌ تُخـاط إلى الأرض
فيـا خائـط العوالـم خِطنـي

أدونيس / الشعرية العربية ص٦٧، دار الآداب ١٩٨٥

الشاعر المفكّر (لا الشاعر الشاعر!)

... المعروف عنه (المعرّي) أنه شاعر، وقد خاض الكثير من أغراض الشعر التقليدية كأي شاعر، فوصف ومدح وافتخر ورثى. وافتخاره من نزوات الشباب، (هذا الفخر ينقلب في اللزوميات - شعر الكهولة والشيخوخة، إلى تقريع للذات، ليس من السهل صدوره عن شاعر) ومدحه كان معظمه من نمط الإخوانيات. وما يتضمّنه من مدائح قليلة لبعض الأمراء، كان من باب التقية، وسيأتي أنه كان يتملّق أرباب السلطة، ليس ليكسب منهم، ولكنْ؛ ليتّقي شرّهم.

لا إنكار أن المعرّي شاعر. هذا ما يتّفق عليه الأقدمون. وهو كذلك بمعيار الحداثة الأدونيسي. والمعرّي عند أدونيس شاعر حقيقي. وبهذا الصدد يمكن تصنيف الشعراء العرب الإسلاميين إلى صنفين: الأول شاعر شاعر، والثاني شاعر مفكّر. ومن الصنف الأول معظم الشعراء المعروفين كالفرزدق والأخطل وجرير وبشار وأبي نوّاس والبحتري وأبي تمّام والمتنبّي. ومن بين هذا الصنف شعراء كان لديهم حظٌّ وافر من الثقافة والوعي الاجتماعي أعطى لشخصياتهم الاجتماعية أو الشعرية معنى متميّزاً، يؤهل أحدهم لتبوّء موقع ما في الوسط السياسي والفكري. أذكر منهم مثلاً كلاً من الفرزدق وبشار بوعيهما المعارض/مع تميّز الثاني بثقافة ذات بُعد فلسفي وكلامي، أوصلته إلى الاستخفاف بالدين. ويعرف أبو تمّام والمتنبّي بنفس القسط من الثقافة، وقد صنّفهما بعض النقّاد الأقدمين في عداد الحكماء من الشعراء. والحكمة متداخلة مع شخصية المتنبّي، دون أبي تمّام الهابط في سلّم القيم الإنسانية والوعي الاجتماعي.

الصنف الثاني يصحّ - رئيساً - على المعرّي. ويصعب العثور على مثال آخر في تاريخ الشعراء. وهذا لأن المعرّي شاعر ومفكّر في آن واحد. وبهذا المعيار لا يمكننا أن نعدّ شاعراً صاحب اختصاص ينظم بعض أفكاره شعراً. ابن سينا مثلاً بقصيدته الجميلة عن النفس، أو الرازي بالبيتين المؤثّرين اللذين كتبهما في آخر أيامه يتساءل فيهما عن مصيره بعد الموت. فهؤلاء فلاسفة خلص، وقدرتهم على النَّظْم - وهي إلى حدّ ما مشتركة في العلماء العرب - لا تجعل منهم شعراء بمعيار الحساسية الشعرية. والمعرّي يشاركهم التفلسف، ويشارك الشعراء في حساسيتهم الشعرية. كتب شعراً حقيقياً، يجعل منه شاعراً حقيقياً. وتوغّل في التفكير، فأضفى على نتاجه الشعري صيغة فلسفية عميقة. فهو شاعر بقيد الفكر، ومفكّر بقيد الشعر. وفي كليهما، كانت صنعته نابعة من جوهر ممارسته. وأنا أعطيه وصف المفكّر إلى جانب وصف الشاعر دون أن أبلغ به إلى وصف الفيلسوف. لأن فكره لا يرقى به في أي حال إلى مرتبة الفلسفة الخالصة. فالشاعر مهما تفلسف يبقى مشدوداً لمزاجه الشعري، فيتعذّر عليه التمنهج، وكذلك التمذهب. ولو أنه يظل قادراً على أن يعطي فكراً فاعلاً ومعقلناً حينما يشتمل على ثقافة محيطة.

والمعرّي متعمّق في معارف زمانه من أدبي وفقهي إلى علمي وفلسفي، ويتمتّع إلى ذلك بموهبة كبيرة، مكّنته من الدمج بين هذه المعارف، في موقف ثقافي، لا يفتقر إلى التكامل.

هادي العلوي / عن كتاب "المنتخب من اللزوميات"
(مركز الأبحاث والدراسات ١٩٩٠)

الشعر الفلسفي العربي

لا مشاحة في أن الشعر الفلسفي قد أخذ طريقه إلى الوجود على يدي أبي العلاء. ولعل ظهور هذا اللون من ألوان الفن الشعري يمثّل إضافة للفنون الشعرية الأخرى التي ظلت كما هي دون إضافة فعلية حتّى عصر أبي العلاء، وفنه هذا الجديد.

ولكنْ؛ قد يتساءل الباحث، لماذا تأخّر ذلك اللون من الشعر في الظهور على الرغم من مرور أكثر من ثلاثة قرون على الأقلّ - إذا افترضنا أن ديوان اللزوميات قد أملاه إبّان النصف الأول من القرن الخامس الهجري - كانت مليئة بالجدل والنقاش حول العقائد والفلسفات الوافدة من كل اتجاه على العالم الإسلامي؟ سؤال قد يحتاج إلى بحث مستقل، ولكن ذلك لن يحول بيننا والقول بأن ظهور ذلك الفن الشعري لم يحدث فجأة عند أبي العلاء، بل كانت هناك بدايات، قد تكون قليلة، ولكنها كانت بدايات على الطريق إلى الصورة التي وجدناها في شعر أبي العلاء.

فالباحثون يذكرون كيف استطاعت مصطلحات علم الكلام أن تجد طريقها إلى المعجم الشعري في العصر العباسي نتيجة للأفكار التي كانوا يبثّونها، ليس على المستوى الخاص، ولكنْ؛ على مستوى العامة. "وربّما كان أبرز أثر لهم في لغة الشعر ناشئاً عن توجيه اللغة إلى استيعاب المعاني العقلية اللطيفة. فالمعاني الجديدة تحتاج دائماً إلى لغة جديدة لأدائها، أو - على الأقلّ - لتطويع اللغة المستخدمة لحمل هذه المعاني". ويبدو أن عملية تطويع اللغة هذه كانت تختلف من شاعر لآخر؛ من حيث القدرة على استيعاب المعاني، وصياغة هذه المعاني في لغة، تمتاز "بالسهولة

والبساطة". ولذا؛ نرى أحد الباحثين لا يُنكر أن أبا تمّام قد جاء بنوع جديد من الصياغة الفنية التي تأثّرت بالفلسفة اليونانية، كما في قوله:

صاغهم ذو الجلال من جوهر المجـ
ـد وصاغ الأنامَ من عرضه

ولكنه يُنكر عليه إحداثه نقلة للشعر العربي، كالنقلة التي تمّت على يدي أبي العلاء، معلّلاً ذلك بقوله: "وهذا أمر يمكن فهمه بسهولة، فالفلسفة الإغريقية لم تكن بعد قد هُضمت، وكان العرب حديثي عهد بها، وقد استخدموها أول الأمر في منافسة حقائق الدين، وتدعيمها والمحاجّة فيها، وكان من الطبيعي أن لا تمتدّ إلى الشعر إلا فيما بعد عندما دخلت في تيار الفكر العام". ولا جدال في أن المناخ الفكري، والقدرة اللغوية التي كان عليها أبو العلاء، هذه القدرة التي أتاحت له حُرّيّة الحركة الشعرية في صياغة ما في داخله من فكر فلسفي، كانا وراء ما سُمّي بالشعر الفلسفي، هذا اللون من الشعر الذي يُعدّ - بحقّ - إضافة، لها قيمتها في تيار التجديد العام للشعر.

***

إن دعاة الجبرية المطلقة، لا يختلفون كثيراً عن دعاة حُرّيّة الارادة الإنسانية. أو عن الأشاعرة وأهل التصوف. فكلّ عرف طريقه، وآمن به، وأخذ ينافح عنه بشتّى البراهين والأدلة، وبقي أبو العلاء يعاني هذه القضية على مدى سنوات عمره الطويل. يقول أبو العلاء في "الفصول والغايات":

"فكّرتُ في الملل، فعدتُ بملل، منه ضجّ العَودُ المُسن ونفضت الناقةُ لُغامها."

فأبو العلاء لم يجد بين التيارات المتصارعة تياراً، يأنس إليه، ويركن. تياراً يفسّر له ما يجد في الحياة من تناقض ومفارقة. وقد يلجأ أبو العلاء إلى طريقة رامزة للكشف عن هذه المعاناة الفكرية، فنراه يقول:

إخالُ فـؤادي ذات وكـرِ هوى لها من الطـير أقنى الأنف مخلبُه سـلْطُ
تحـتُّ جناحاً من جنـاح مُغاور صباحاً فقبضٌ يجمع الريش أو بسـطُ
تَذكّـر أن خافت مـن الموت أفرُخـاً بيهماءَ لـم يمكن أصاغرَهـا اللقطُ
تَجـاوبُ فيها الزغب من كل وِجهةٍ سُـحيراً كما صاح النبيـطُ أو القِبطُ
تُبـادرُ أولاداً وترهـب مـارداً يهـون عليهـا عنـد أفعالـه السّـحطُ

علينا أن نأخذ جانب الحذر، ونحن نتناول شعر أبي العلاء، أو نثره. ولقد درج شعراء كثيرون على استخدام "القطاة"، هذا الطائر الوديع المسالم، في مجال العدوان. ولقد تحدّث أبو العلاء في غير هذا الموضع عن "القطاة" أيضاً عندما قال:

إذا نـزل المقـدارُ لـم يـكُ للقطـا نهـوضٌ ولا للمُخـدرات إبـاءُ

فالقطاة - إذنْ - رمز لشتيت من الأفكار والأحاسيس. وأبو العلاء يتعامل مع هذا الرمز بطرق مختلفة. إن فكرة تشبيه فؤاد الشاعر أو فكره بالقطاة المُطاردة على الطريقة التقليدية، فكرة لا تخدم الفكرة التي نحاول أن نكتشفه من خلال فهمنا للرموز التي ساقها أبو العلاء. إن الشعراء منذ العصر الجاهلي يحدّثوننا عن مثل هذا العدوان، وجاء أبو العلاء ليستغلّ هذه الفكرة التي أخذت طريقها إلى الشعر القديم، وأخذ يحدّثنا عن عدوان فيما يبدو، جديد كل الجدة. إننا أمام عدوان فكري، ميدانه الفكر العلائي. فهناك هذه "اليهماء" التي أرادها أبو العلاء؛ لتحضن أفراخه، مفازة مقفرة منعزلة، يتمطّى في جنباتها الخوف والفزع. إن أبا العلاء يكشف لنا عن رغبته الملحّة في الهروب بأفكاره الخاصة، ولكنه - مع ذلك - تطارده بإلحاح فكرة القضاء التي تحيط به، وتحتويه.

وماذا في وسع أبي العلاء أن يفعل في هذه المفازة المقفرة، وقد احتضن أفراخه، أو قل أفكاره التي لا تكفّ عن التصارع الذي لا يهدأ، ولا يستقر؟:

وإنـي مـن فكرتـي والقضـاء مـا بـين بحريـن لا يسـجران

إن محاولة الخلاص النهائي من هذه المشكلة، والانتهاء إلى تيار فكري، يستريح إليه، ويطمئنّ، محاولة محكوم عليها بالفشل، وعدم النجاح. إن البحر الساجي هنا - بما يحمل من معنى الهدوء والسلام - مطلب عزيز المنال. فالسلام الذي ينشده أبو العلاء، لا يمكن أن يتحقّق إلا على حساب وجود أبي العلاء ذاته. إن أبا العلاء، وكأنه يحاول "أن يخلق المعادلة بين الذات والوجود، ولكن جهداً كهذا لا بد أن يصيب الذات بالتمزّق. فلن تتحقّق هذه المعادلة - إن هي على الإطلاق تحقّقت - إلا على حساب الذات والوجود معاً". وهنا نستطيع أن نفسّر محاولة أبي العلاء للانتحار، وفي الوقت نفسه، يتسنّى لنا أن نعرف موقفه من قضية الحُرّيّة. يقول أبو العلاء:

"لو أمِنتُ التبعةَ لجاز أن أُمسك عن الطعام والشراب حتّى أخلص من ضنك الحياة، ولكنْ؛ أرهب غوائل السبيل."

ثمّ نراه يعود للكشف عن هذه الرغبة في رسالة الغفران عندما يقول: لقد كدتُ ألحق برهط العدم، من غير الأسف، ولا الندم، ولكنما أرهب قدومي على الجبار." إن محاولة الانتحار، أو مجرّد التفكير فيه، تعني أنك قد أدركتَ - حتّى غريزياً - صفة تلك العادة المضحكة، وعدم وجود أيّ سبب عميق للعيش، الصفة اللاعاقلة، لذلك الدأب اليومي، ولا جدوى العذاب"، أو بتعبير آخر، يقظة الوعي لما في الحياة من عبثية، وبما فيها من ملال ورتابة، والوقوع تحت سيطرة شعور "أقرب ما يكون إلى الحالة النفسية التي يحسّ فيها الموجود كأنه في فراغ". هذا الإحساس بالفراغ والغربة، والشعور بمحالة الحياة أو عبثيتها أو عدم جدوى العيش فيها، فكلها مسمّيات لمعنى واحد. قد يدفع الإنسان إلى الانتحار، أو حتّى التفكير فيه، وكأن "هناك صلة مباشرة بين هذا الشعور باللاجدوى وبين الحنين إلى الموت. (ألبير كامو في "سيزيف").

ولكنْ؛ ما الصلة التي تربط بين عملية التخلص من الحياة وقضية الحُرّيّة؟ قد تكون هناك صلة ما، صلة أدركها الإنسان الذي تكشّفت له - في لحظة

الوعي - عبثية الحياة. فهو عندما يأخذ طريقه إلى الموت، يشعر في قرارة نفسه "بالانطلاق من كل شيء خارج ذلك الانتباه المنفعل المتركّز فيه".

وإذا سلّمنا بأن الموت يهب الإنسان الحُرّيّة، فإنه - في الحقيقة - يهبه هذه الحُرّيّة على حساب ذاته نفسها، كما أسلفنا القول. فالعبث - كما يرى الدارسون - "في أساسه عبارة عن علاقة، فإن أوضح طريقة للتخلص من العبث هي القضاء على شطري هذه العلاقة". والإنسان حينما يضع فكرة الانتحار موضع التنفيذ، إنما يقوم - في حقيقة الأمر - بالقضاء على "الشطر الثاني من العلاقة؛ أي القضاء على العبث، بالقضاء على الفرد الذي يعاني من انعدام المنطف في هذا الوجود. والانتحار البدني من أنجح الوسائل وأيسرها للوصول إلى هذا الغرض، فالفرد يحطّم - عن طريق الانتحار - الوسيلة الوحيدة لمعاناة العبث .. نفسه ذاتها". وعندما تتحطّم هذه الذات الإنسانية، وتنتهي الحياة، أو بتعبير آخر، ينتهي هو بالنسبة لهذه الحياة التي لم تعد تعني عنده شيئاً ذا بال، " يكون - لأول مرّة - حراً حُرّيّة مطلقة؛ لأنه سيصبح لا شيء".

هذا عن الانتحار البدني، أو ما يسمّى بانتحار الجسد. ولكنْ؛ ماذا عن الانتحار الفلسفي؟ في الانتحار البدني، قضى الإنسان على وجوده ذاته، كما أسلفنا. أما الانتحار الفلسفي؛ فيتّجه إلى الشطر الثاني من العلاقة"، ونعني بها "الوجود الذي يكابده العقل في تجربته، باعتباره وجوداً لا معقولاً". ولكنْ؛ كيف يتسنّى له أن يلغي الوجود القائم؟ ليس هناك سوى طريق واحد في هذه الحالة، وهو "نبذ العقل، والاتّجاه صوب المناهج الروحية، والإيمان بالحياة الأخرى التي لا بد أن يكتنفها الإدراك الإلهي المقدّس"، بمعنى أن يُبطل الإنسان فعاليته العقلية، في حالة من الاستسلام، لا يكتنفها أيّ نوع من أنواع التوتّر، أو القلق"...

لقد تحدّث إلينا أبو العلاء عن رغبته في التخلص من الحياة. ولكنه توقّف عن وضع هذه الرغبة موضع التنفيذ خوفاً من المصير الذي ينتظره

هناك، في العالم الآخر بعد الموت، على الرغم من سحابات الشكّ التي كانت تنشر ظلّها على فكره حول البعث. لقد كانت الدوافع وراء رغبته في الانتحار متوافرة، ورؤيته للحُرّيّة التي سوف يهبها الموت للإنسان - إن تحقّق - رؤية، تكاد تكون حقيقية.

لقد أدرك أبو العلاء عدم جدوى أن يعيش الإنسان عندما تكشف له من خلال موقفه من الحياة، "استحالة إدراج الوجود تحت مقولات عقلية كافية". يقول أبو العلاء:

وقــد أُمرنـــا بفكـــر في بدائعـــه وإن تفكّـــر فيـــه معـــشرٌ لحـــدوا

إننا لو تأمّلنا حياة أبي العلاء في شتّى نواحيها، لاتّضح لنا أننا أمام إنسان حائر، لا يستقرّ على حال. ولكنه - مع هذه الحيرة - ينتهي إلى ما يشبه حكماً نهائياً، قد نقف أمامه في حالة من اندهاش، لا يخفى:

اثنـــان أهـــل الأرض، ذو عقـــل بـــلا ديـــنٍ، وآخـــر ديّـــنٌ لا عقـــل لـــه

إن أبا العلاء يوضح لنا - بجلاء - استحالة التناغم أو التوافق بين التفكير العقلي والرؤية الدينية. أبو العلاء - إذنْ - مشغول بالحُرّيّة، بمعناها الميتافيزيقي. ولكن قضية الحُرّيّة بهذا المعنى، لها علاقتها بالذات الإلهية. ومن ثمّ؛ كان لا بد من هذا التصادم الذي يحدّثنا عنه أبو العلاء من جهة، والفشل الذي يحيط بأية محاولة لفضّ هذا الصدام. إن الإنسان المفكّر عند أبي العلاء، إمّا أن يحتفظ بعقله على حساب المعتقد الديني، وإمّا أن يُلغي عقله من أجل هذا المعتقد، ولا جدوى البحث، أو الاجتهاد.

أســـفٌ غـــير نافـــع واجتهـــادٌ لا يـــؤدي إلى غنـــاء اجتهـــادِ

فالبحث عن الحُرّيّة - في مجالها الميتافيزيقي - بحث محكوم عليه بالفشل، إن ذلك البحث كما قيل "لا بد أن يعود بالضرورة إلى الله". وفي ذلك - من خلال هذا الفهم - نفي للحُرّيّة. وكيف نفهم هذه الحُرّيّة والوجود

الإنساني "نهبٌ للموت، والموت هو الواقع الذي لا مفرّ منه، ولا حيلة فيه"؟ يقول الشاعر:

"كأني بالمنية وقد وفدَت إلي تحوم فوق الهامة، ثمّ تقع عليّ. إن الموت لقريب ولو لحقتُ بكوّي. لو كان له شخصٌ لمسسته بيداي. أألقى وحدي وجعي، ولا يموت أحدٌ معي".

فأبو العلاء عاش على وعي بهذه الحقيقة المروّعة، حقيقة الموت في وحدة مخيفة. وكثيراً ما صوّر هذه الحتمية القاسية في مواضع مختلفة من شعره ونثره. وقد تكون هذه الصورة التالية لفكرة الموت، وحيرة الإنسان تجاهه، كاشفة عن أزمة أبي العلاء الفكرية حيال هذا الواقع الأليم:

إنمـا المـرءُ نطفـةٌ ومـداه خطفـةٌ ليـس عطفـةٌ حـين يمـضي
وكأن الأنـام سرح حسـامٍ يتسـلّى بخُلّـة بعـد حمـضِ

صـاح!! إن جـال في الحـوادث فكـري صـاحِ يا لـلأسى ينفّـر غمضي

علينا أن نلحظ ما في البيت الأول من تقسيم ونغم موسيقي، حتّى نستطيع أن نقترب من فَهْم هذه الديناميكية المصاحبة لقدوم الإنسان إلى الحياة، وخروجه منها بلا مسحة من تعاطف. هذه الديناميكية التي توحي بها الألفاظ: نطفة، خطفة، عطفة، وإذا سلّمنا بان الإيقاع حركة المعنى"، لأدركنا سرّ هذه السرعة المخيفة التي تحملها لفظة خطفة. وقد يطول عمر الإنسان، أو يقصر، ولكنه يعيش مداه المعلوم، ثمّ يأتي الموتُ الإنسانَ على غير انتظار، فيذهب غير مأسوف عليه. ولكنْ؛ ماذا عن هذا "الاسترخاء الدامي" الذي أعقب هذه الخطفة، هذا الاسترخاء المتضمّن في معنى التسلّي في البيت الثاني؟ وقد نسأل: أي نوع من أنواع التسلّي هذا؟ "إن "الحِمض"، كما جاء في القاموس، ما ملح وأمرّ من النبات، وهي كفاكهة الإبل، و"الخُلة"، ما حلا، وهي كخبزها". إننا إذا استطعنا أن ندرك ما بين الرعي والموت من علاقة، وإن "فكرة الرعي تعبّر ضمناً عن الموت إلى جانب

الحياة". لكان في وسعنا أن نفهم معنى ما يرمز إليه البيت الثاني، هذا الأنام الذي تحوّل إلى مرعى، يتسلّى باغتياله حسام الموت في استرخاء دام. ولكن هذا الاسترخاء لا يعطي "الإنسان العبثي" ولو قدراً ضئيلاً من أمان. فالخطف السريع لحياة الإنسان، أذهب النوم عن عيون الأحياء من أمثال أبي العلاء، كما جاء في البيت الثالث.

وعلينا أن نتساءل الآن، وقد تكشّفت لأبي العلاء استحالة الحُرّيّة بمعناها الميتافيزيقي مع وجود الموت، علينا أن نتساءل، ما موقف أبي العلاء والحالة هكذا؟

لم ينتحر أبو العلاء بالجسد، لقد هَمّ، ولكنْ؛ لم يفعل. وأغلب الظنّ أنه لم ينتحر فلسفياً أيضاً. لقد ظلّ أبو العلاء في حالة من التساؤل الذي لم ينته إلا بوفاته، وكأنه أخذ على نفسه وعداً بذلك.

طلبتُ يقيناً من جهينةَ عنهم ولم تخبريني يا جهين سوى الظنِّ
فإن تعهديني لا أزال مُسائلاً فإني لم أُعط الصحيح فأستغني

لقد ارتبطت "جهينة" بالخبر اليقين، كما قيل في المَثَل العربي المتداول. وأخذت "جهينة" هذه رمز المعرفة اليقينية. ولكن أبا العلاء الذي استوعب التراث الأدبي القديم، يشكّك في هذا اليقين "الجهيني" الذي استقرّ في الأذهان. وإذا سلّمنا بأن التوافق والانسجام بين حاجة الجسم إلى الترابط المنطقي وبين انعدام المنطق في تركيب العالم"، يمثّل حقيقة ماثلة في ذهن الإنسان الذي أدرك مُحالية الكون، لاستطعنا أن ندرك أن جهينة ويقينها المزعوم ضرب من ضروب الوَهْم الذي تخدع به النفس، وكان أبو العلاء يشكّك في اليقين كفكرة. إن اليقين الحقيقي لديه هو الموت، وما عدا ذلك يتأبّى على "جهينة" ويقينها المزعوم.

وقد يظنّ البعض أن أبا العلاء - من خلال المفهوم الذي سقناه للانتحار الفلسفي - قد انتحر فلسفياً عندما أحجم عن الانتحار البدني، خوفاً كما

يقول من قدومه على الجبار، بمعنى أنه لم يُنكر الأمل في العالم الآخر، وقد يُحاسب فيه - من وجهة النظر الدينية - على إقدامه على الانتحار. ولكنه - مع ذلك - يقول: "لو أمنتُ التبعة" أيضاً. وعندما يقول ذلك يوحي إلينا - بطريقة أو بأخرى - بتردّده بين الشك واليقين من هذه الحياة الأخرى. يقول أبو العلاء في موضع آخر:

قال المُنجِّم والطبيب كلاهما لا تُحشر الأجساد، قلتُ: إليكما
إن صحّ قولكما فلست بنادم أو صح قولي فالخسارُ عليكما

وإذا كان العقّاد قد ساق هذين البيتين لتعبيرهما عن فكرة "البعث" في مسألة العقيدة، فهما يكشفان - في الوقت نفسه - عن عدم اطمئنان أبي العلاء لما يمكن أن يسمّى بحياة أخرى بعد الموت:

سأرحل عن وشكٍ ولست بعالم على أي أمر لا أبالك أقدِمُ

وإذا كان البعث - كما قيل - "من شأنه أن يجعل معرفة الوجود بصورة مباشرة مستحيلاً - هذا من ناحية، كما أنه - من ناحية أخرى - يقطع على الفرد سبيل الحصول على معرفة أعلى من مستوى المعرفة العقلية"، لتبيّن لنا إلى أي مدى كان أبو العلاء يعاني من الحياة في دائرة من ظنون، لم تعرف يوماً ما طعماً لليقين، أو الاستغناء عن التساؤل الدائم.

ويبقى سؤال محيّر: كيف عالج أبو العلاء قضية الحُرّيّة بعد كل هذا؟ ونجيب فنقول إن أبا العلاء قد انتهى إلى نتيجة، استراح إليها، واطمأنّ، وهي، أن الموت - على الرغم من كره الإنسان له - يحمل معه الحُرّيّة التي يتمنّاها الإنسان. ففي الموت انعتاق من الدنيا، وآفاتها، ومن هذه الهموم التي تلازم الحياة والأحياء. فليس كما يقول في "الفصول والغايات" طفي ضمير الأرض حسرات". يقول أبو العلاء:

إذا طُفئت في الثرى أعينٌ فقد أمنت من عمى أو رمد

وقد يبدو من أول وهلة، ونحن نقرأ هذا البيت، أن ابا العلاء يشير إلى هذه الآفة التي لازمته منذ سنته الرابعة. وقد يبدو - أيضاً - أن هذه الآفة قد تخطّت حدود مدلولها المحدود، إلى مدلول أكثر شمولاً، إلى آفة الحياة ذاتها، وما فيها من إحباط، لازم أبا العلاء طوال عمره، حتّى إنه لم يجد فرصة للخلاص إلا بالموت:

فهل في الأرض من فرَج لحرّ   تُزجّي في مطالبه القلاصُ

كمْ أرهق أبو العلاء قلاصَ فكره، وحملها من الهموم والمشاق أكثر بكثير ممّا تحمّلته قلاص الفيافي والقفار. وهل كان في وسع أبي العلاء وأشباه أبي العلاء، أن يجد الراحة، وأن يتخلّص من قيد الحياة إلا بالموت؟ وهل كان في مقدور نفسه الجامحة المتمرّدة أن تعيش بلا تساؤل، وبلا يقين، يعطي النفس ما تبتغيه من راحة ورضى؟ يقول أبو العلاء:

وقد صرفتُ نفسي في الشبيبة فألفيتها صاحبة جماح، فلآن وقد اسمالّت الظلالُ إن تركتها أسِفت، وإن زجرتها فلا انزجار كأن كلامي في سفير الريح، ما لها إليه التفات".

وكم لقي أبو العلاء من هذه النفس الجموح، وها هوَ العمر قد أذن بالرحيل، وما خضعت له يوماً ما، ولا التفتت إليه، ولا إلى ما كان يقول لها من نصحٍ وزجر. فهو وهذه النفس المتمرّدة في حالة مضنية من الصراع الذي لا يقف عند حدّ:

مهجتي ضدٌّ يحاربني   أنا مني، كيف أحترسُ

ومع هذا كله، فهو حائر مع النفس التي لا تعرف معنى للطاعة. ولكنه - مع حيرته هذه - ينحاز لها، وكأنه يستعذب عذابه معها، فهو وهي شيء واحد.

وليس علينا بعسير أن ندرك هذه السخرية المرّة، وهذه الراحة التي يراها أبو العلاء في الموت عندما يقول:

فهنّـي ولاةَ الميـت يـوم رحالـه أصابـوا تراثـاً واسـتراح الـذي مضى

وعلينا أن نتصوّر ردّ الفعل لو أُرسل إنسان ما إلى صديق له يعزّيه في وفاة عزيز لديه، فيقول: "مبروك وفاة عزيزكم فلان"، بدلاً من التعبير الشائع "نشاطركم الأحزان".. ولكنْ؛ عندما يقول أبو العلاء ذلك لا نكون أمام مجنون، بل أمام إنسان، أدرك عبثية الحياة وما فيها من سخرية مرّة، لا يستطيع أن يتخلّص منها الإنسان إلا عندما يموت. وكأن للموت "يدين نبيلتين أيضاً؛ إذ إنهما بينما تسحقان، فإنهما تهبان الحُرّيّة". (كامو) بل يأخذ الموت عنده دور العيد الذي ينتظره الصائم بعد شهر من المجاهدة والحرمان. وهل هناك حياة أُشبعت بالحرمان، كما أُشبعت حياة أبي العلاء:

أنـا صائـم طـول الحيـاة وإنمـا فِطْـري الحِمـامُ ويـوم ذاك أُعيّـدُ

إن العيد يحمل ضمناً معنى التحرّر من القيود التي يفرضها شهر الصوم، وكذلك الموت. إنه يهب الإنسان حُرّيّة بعد طول معاناة خلال رحلة الحياة العبثية.

د. عبد القادر زيدان
عن كتاب "قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعرّي"
(الهيئة المصرية ١٩٨٦) ص١١٦

"حداثة" إفراغ النص من المعنى

في "حداثة" إفراغ النص من المعنى، وحرمان الشعر والنثر من أن يفكّرا، والعبث معهما وبهما رغبةً بتحقيق "اللذاذة" وحدها، حتّى لو تمّ الأمر على حساب صحّة المعلومة، وبيان الحقيقة، أورد، على سبيل المثال، فصلاً من كتاب السيد عبد الفتاح كليطو عن أبي العلاء. ويبدو لي أن المأخوذ بفكرة اللذاذة من نص كهذا، لا يحتاج - بالضرورة - إلى لذاذة النص الذي ينطوي على معرفة جدّيّة غير عابثة. وكأن النص الذي ينطوي على معرفة ووعي وعلم، لا يمنح لذاذة.

الفستق

ذات مساء، أو ربّما في بهاء ليلة خانقة من ليلي فارس، نظم عمر الخيّام بيته المشهور:

فامش الهوينى إن هذا الثرى من أعين ساحرة الإحورار

نظمه، ودوّنه، ثمّ شخص ببصره بعيداً جهة الشام، وبالضبط جهة معرّة النعمان، بلدة لم يكن لينتبه إلى وجودها هو أو غيره، لو لم ينبغ فيها أبو العلاء. كان الخيّام يعلم أن هذا البيت يكاد يكون ترجمة حرفية لبيت أبي العلاء:

خفّف الوطء ما أظنّ أديم الأرض إلا من هذه الأجساد

انتحال؟ المسألة فيها نظر، فالقدماء كانوا يرون أن الشاعر المفلق هو الذي يُجيد السرقة. وفي سياق مخالف ومماثل في آن، كتب ت. س. أليوت: "الشاعر الرديء يستعير، أما الشاعر الجيد؛ فيسرق."

لا أحد ينكر أن عمر الخيّام شاعر جيد، بل يمكن عَدّ بيته أرفع منزلة من بيت المعرّي، على الأقلّ منذ غنّاه المغنّون في ترجمته العربية... وخلال أوقات الهدنة والاستراحة، يترنّم به العرب والبهجة ملء أفئدتهم، وإذ ذاك تصير خطواتهم خفيفة، خفيفة، إلى درجة أنهم لا يكادون يلامسون الأرض. أما متأدّبوهم؛ فيتذكّرون بيت المعرّي، ويتعجّبون من كون المقلّد تفوّق على المبدع. والنسخة على الأصل.

لقد أدخل الخيّام تعديلاً طفيفاً على بيت المعرّي: عوض أجساد هامدة استحضر أعيناً ساحرة الاحورار. (ذكر الجزء مع إرادة الكل، يُسمّى المجاز المرسل عند البلاغيين). وبقدر ما تظل الأجساد مبهمة وغير محدّدة، فإن الأعين تبدو مفردة ومتميّزة. إنها أعين مفتوحة ومبصرة. أعين حية، ترنو إليك متضرّعة؛ كي لا تطأها، وتفقأها، وتذهب بحُسنها.

بمقتضى أية كيمياء تحوّلت الأجساد إلى عيون؟ أية آماق خطرت ببال عمر الخيّام، وأمدت بيته بالطرافة، وأضفت عليه مسحة الابتكار؟

في لحظة ما، تبيّن لي، وعلى حين غرّة، وبشيء من الذهول، أنه كان يستحضر عيني المعرّي الذي فقد البصر، وهو في سنّ الرابعة، تبيّن لي أن الخيّام نظر إلى العالم، وأنشأ شعره بعيني أبي العلاء. لقد حذا حذوه، ومشى على أثره، ووطأ بلطف جسده المسجّى، مع الإيماء إلى العينين الغائبتين. إنها طريقة خفية، وطريقة لتحيته، والثناء عليه: بفاصل قرن من الزمن، وفيما وراء الحرف الحرفي المباشر، يؤكّد بيت الخيّام على الدَّيْن، والامتنان، وعرفان الجميل.

هل يعني هذا أن الخيّام ابن روحي للمعرّي؟ إنه يشاطره - على كل حال - مرارته وشكّه وتشاؤمه. ولو قُدِّر للمعرّي أن يُعاصره، لما عَدّه متمّماً له، ولما اعترف بأبوته له. فلقد كان الخيّام - حسب الأشعار المنسوبة إليه - نصير مذهب المتعة، يتغنّى بفضيلة الخمر واللذّة الجنسية؛ أما المعرّي؛

فقد كان متقشّفاً عفيفاً، يرى في الخمر أمّ الرذائل، ولا يبيح لنفسه إلا متعة اللعب بالكلام. إلا أن هناك سبباً أعمق لرفضه هذه الأبوة، فإذا كان المعرّي يكره شيئاً، فهو أن يكون دائناً، أو مَديناً، والأبوة - لا محالة - تخلق دَيناً في عنق الابن.

قبل أن تشتهر بلدة المعرّة بإنجابها لأبي العلاء، كانت معروفة بجودة فستقها. هذا ما أثبته جلّ الرحّالة الذين زاروها، ووصفوها، ابن حوقل مثلاً. لكن المعرّي يؤكد العكس، فلقد بعث يوماً بشيء من الفستق إلى أحد معارفه، وأرفق هديته برسالة، جاء فيها:

"ولو أهديت إليه الأفق بثرياه، والربيع الزاهر برياه، لكان عندي أني قد قصّرت. وفي هذا البلد فستق رديء، يسمّى غيظ الجيران. ومعنى هذا الكلام أنه إذا كُسر، ظن جيران السوء أنه ملآن، فحَسدوا عليه، وهم لا يعلمون أنه فارغ. وقد وجّهتُ شيئاً منه؛ ليعبث به أتباعه."

إنها - على ما يبدو - هدية لن يجني متلقّيها شيئاً ذا بال منها. فالفستق المُهدى ليس للاستهلاك، وإنما للعب، لتسلية الأتباع، لإلهاء خدم وصبيان، لا عقل لهم، ولا تمييز، فستق فارغ، لعقول فارغة. أما المُخاطب؛ فهو - كما يوحي بذلك المعرّي - مترفّع عن العبث، منزّه عنه؛ لن يستفيد من الفستق، لن يحتفظ به لنفسه، لن يأكل فاكهته المنعدمة على كل حال، ولن يلعب بالقشور. سيؤول الفستق في النهاية للأتباع، سيتسلّون به، وسيتلهّون بقشوره. شغل تافه باطل، لن يجلب لهم شيئاً، ما عدا الإثارة والهرج، والأمل الخادع الذي يستولي على مَن يكسر فستقة، ثمّ يكتشف أنها غير ملآنة: عبث فارغ فراغ الفستق. ومع ذلك، وهذا منتهى التفاهة، فإن الجيران يشعرون بالغيظ، وهم يُصغون إلى القشور في أثناء تقشيرها.

لماذا يؤكّد المعرّي أن الفستق الذي أرسله فارغ؟ من أين أتاه هذا العلم؟ كيف يجوز الجزم بخواء الفستق قبل تكسير جميع حبّاته؟ وحتّى إذا تبيّن أن

بعضها فارغٌ، فإن الشكّ - وإن كان طفيفاً زهيداً - لن يزول فيما تبقّى منها. ثمّ إن المعرّي لم يكن ليجهل أن بلدته تنتج فستقاً جيداً، فلماذا صدر منه هذا القول المزيّف؟ لماذا يقدّم الملآن على أنه فارغ؟ وفضلاً عن ذلك، لو كان الفستق رديئاً - كما يدّعي - أكان سيسمح بتوجيهه وإهدائه؟ إن هذا مستبعد تماماً، وإلا فسيهين مخاطبَه، بل سيهينه مرّتين، مرّة بإرسال فستق رديء، ومرّة بالإعلان الوقح عن رداءته.

إن ما يودّ تبليغه في الواقع، هو أن مخاطبه لن يستدين بتسلّمه للفستق، بأن لن يكون مُلزَماً بأن يهب له شيئاً مقابل ما توصّل به. يقرّر المعرّي بأن هديته تتضمّن عيباً، يجعلها لاغية، ولا قيمة لها، وبالتالي لا تستدعي تعويضاً من الجانب الآخر. إنها هدية فارغة جوفاء، الأصل منها حفظ الاتصال، وتثبيته، لا غير. فكأن المعرّي يسعى إلى تقويض مبدأ الهبة التي يسود العلاقة بين الناس، الهبة التي لا بد أن تقابلها هبة مماثلة ومتشابهة. ولكنْ؛ أنّى له ذلك؟ يودّ أن يلغي منطق الهبة والتبادل، وسيسعى - كما سنرى - إلى تحقيق ذلك إلى أبعد حدّ، ولكن هناك ميداناً، لم يفكّر - أبداً - إلى إبطاله: التبادل اللساني والبياني. ولا أدلّ على ذلك من كون الفستق الموهوب مصحوب برسالة، والرسالة تكون دائماً رداً على رسالة، أو حثّاً على جواب.

ربّما يمكن إرجاع حساسيته المفرطة فيما يتعلّق بالهبة إلى العاهة التي مُني بها صغيراً، وإلى ما نتج عنها من تبعية للغير. بسبب عماه، لم يكن كافياً نفسه بنفسه، كان دائماً بحاجة إلى الآخرين، وفي لزومياته صدى لهذه الحالة:

تصدّق على الأعمى بأخذ يمينه لتهديّه وامنن بإفهامك الصُمّا

الأعمى بحاجة إلى قائد مُبصر، وقد يعوّضه بالعصا:

والعصا للضرير خير من القائدِ في الفجور والعصيان

قد يستغني المعرّي عن القائد بالعصا، وقد يستغني حتّى عن العصا بلزوم منزله، ولكنه لا يستطيع الاستغناء عن قلم النسّاخ (القلم بمعنى ما، عصا تتوكّأ عليها الذاكرة). وهكذا يقول في رسالة الغفران: " وأنا مستطيع بغيري، فإذا غاب الكاتب، فلا إملاء". صحيح أنه تمكّن - إلى حدّ كبير - من الاستغناء عمّن يقرأ له، وذلك بتنمية لذاكرته، فكان يحفظ كلّما يرد على سمعه، أو كما قال: "ما سمعتُ شيئاً إلا وحفظتُه، وما حفظتُ شيئاً، فنسيتُه". وفي وقت مبكّر، صار في غنى عن أخذ العلم من أفواه الرجال، كما يؤكّد نفسه ذلك: "منذ فارقتُ العشرين من العمر، ما حدّثتُ نفسي باجتداء علم من عراقي، أو شآم". ويمكن أن نقول، وربّما بدون مبالغة، إنه حفظ الشعر العربي، كل الشعر العربي، قديمه وحديثه؛ إنه الوحيد على كل حال الذي ينطبق عليه هذا الزعم.

وبشيء من المبالغة أيضاً يمكن أن نضيف أنه حفظ كل ما في الكتب، فكان الناس يلجؤون إليه عندما يتعذّر عليهم الحصول على كتاب مفقود، أو عندما يكون الكتاب مبتوراً. بل إن ذاكرته العجيبة كانت تسمح له - حسب مَن ترجموا له - بحفظ حسابات معقّدة، وخطابات بالفارسية والأذربية...

لنعد إلى الفستق: لم يكتف أبو العلاء بتحقيره، بل تعدّى ذلك إلى الغضّ من شأن بلدة المعرّة، فيقول في إحدى رسائله: "المورد بها محتبس، وظاهر ترابها في الصيف يبس. ليس بها ماء جار، ولا تُغرَس بها غرائب الأشجار". ولا يباغت هذا التنقيص قرّاء المعرّي كما يعرفون، كما يقول أحد دارسيه، "عادته في هضم النفس وكل شيء له به علاقة ما".

وعلى ما يبدو، فإن والديه أفلتا من سخريته واحتقاره. في سنّ الخامسة عشرة فقد أباه، فرثاه، وأشاد بمآثره؛ ولكنْ؛ إلى جانب هذا الإكبار والإجلال، هناك شعور آخر تجاهه، شعور بالذمّ، بل ربّما بالضغينة، وهذا ما يوحي به بيت له في لزوم ما لا يلزم:

ليذمـم والـدا ولـد ويعتـب عليـه فبـأس عمـر مـا سـعى لـه

إضافة إلى البيت المعروف:

هـذا جناه أبـي عـليّ ومـا جنيـتُ عـلى أحـد

لقد أهدى إليه والده الحياة، هدية لم يطلبها، ولم يسع إلى نيلها، هدية مسمومة لا يرضى عنها، وليس بإمكانه ردّها. في الواقع، أهدى له الموت مآل الحياة، ولهذا أوصى أن يُكتب البيت السابق على قبره، ويظلّ شاهداً على الجناية النكراء التي يدلّ عليها أيضاً هذا البيت:

أبـوك جنى شراً عليـك وإنما هو الضب إذ يسـدى العقوق إلى الحسـل

وهو بيت مسبوق بثلاثة أبيات، تؤكّد ما أشرنا إليه من ارتباط النسل بالهدية في ذهن المعرّي:

إذا كنـت تُهـدي لي وأجزيـك مثلـه فـإن الهدايـا بيننـا تعب الرسـل

فـلا أنـا مغبـون ولا أنـت بالـذي بعثنـا كلانـا غـير ملتمس الرسـل

فدونـك شـغلاً ليـس هـذا لعلـه يعـود بنفـع لا كشـغلك بالنسـلِ

وأحياناً يجمع أباه وأمه في الذم:

سـعى لي والـداي بغـير لـبٍ وسـيان العرائـس والسـعالي

وللتذكير، فإن أمه توفّيت، وهو في سنّ السابعة والثلاثين، وقد رثاها بقصيدتين. وبلا شكّ، فُجع بنبأ موتها الذي بلغه، وهو عائد من بغداد إلى المعرّة، ولا شكّ أن هذا المصاب لعب دوراً أساسياً في قراره أن ينعزل عن العالم، ويقبع في منزله. لقد تأثّر به إلى حدّ أنه - كما يقول - انحطّ إلى مرحلة الطفل الضيع:

مضـت وقـد اكتهلـتُ فخلـت أنـي رضيـع مـا بلغـت مـدى الفطامِ

هكذا ارتدّ إلى طفولته الأولى، بل ربّما تراجع إلى مرحلة أسبق، مرحلة ما قبل الولادة، وذلك ما يفسّر نبذه للعالم الخارجي، وانزواءه في بيته، وانطواءه على نفسه. وإذا تتبّعنا شعره، يتّضح لنا أنه - من خلال أسلوب الحياة الذي اختاره - يعمل على إصلاح ما أفسده أبواه، أو ترميمه. أجل، لا يمكن ردّ هبة الحياة، لكنه لم ينعم بها، كما توقّعا عندما أنجباه، سيتصرّف، وكأنه لم يتسلّمها، ولم يحصل بين يديه:

ألــمْ تــر أننــي حــيّ كميــت أداري الوقــت أو ميــت كحــي

إنها منزلة بين منزلتين، بين الحياة والموت، وهي - بالضبط - حالة الجنين في بطن أمه، وحالة المعرّي الكهل في قعر بيته. هذا الرجوع إلى الأم يتمّ على حساب الدنيا التي رفضها وتنكّر لها، والملاحظ أنه كثيراً ما يصوّر الدنيا امرأة:

لحــاك اللــه يادنيــا خلوبــاً فأنــت الغــادة البكــر العجــوز

بل يصوّرها أماً:

خسســت يــا أمنــا الدنيــا فــأف لنــا بنــو الخسيســة أوباش أخســاء

وكثيراً ما ينعتها بأمّ دفر:

ولــم أر إلا أم دفــر ظعينــة تحــبّ عــلى غــدر قبيــح وتفــرك

إضافة إلى الدنيا، الأمّ الكونية، يهاجم المعرّي على الدوام حوّاء، الأمّ الأصلية:

فليــت حــواء عقيــم غــدت لا تلــد النــاس ولا تحبــل

وترد الإشارة إلى آدم وحوّاء بكثرة في اللزوم، وفي كل مرّة يعاتبها بشدة، وينحى عليها باللائمة:

ياليــت آدم كان طلّــق أمهــم أو كان حرمهــا عليــه ظهــار

ولدتهـم مـن غـير طهـر عـاركاً فلـذاك تفقـد فيهـم الأطهـار

إنه لا يلومها على الاقتراب من الشجرة المحرّمة، بقدر ما يلومها على الإنسال، على نقل الحياة. فكان الإنجاب هو الخطيئة الأصلية، وبداية الشرّ.

لا تجد عند المعرّي على الإطلاق حنيناً إلى فترة ماضية، كما لا نجد عنده توقاً إلى تطوّر محتمل؛ ولهذا ليس لديه أدنى شعور بانحطاط ما. الانحطاط يستلزم وضعاً سابقاً، يكون مزدهراً متألّقاً، ثمّ يفسد، ويتعفّن؛ لكن المعرّي يعتقد أن الأصل خبيث، وأن ما تلاه دناءة ونذالة. في البدء كان الانحطاط، أو الفساد حسب تعبيره، فساد يتمدّد، ويطول بلا نهاية مرتقبة:

ونحـن في عالـم صيغـت عوالمـه عـلى الفسـاد فغَـيّ قولنـا فسـدوا

الفساد كان دوماً سائداً، بدءاً بآدم وحواء. وعليه فإن الزمن الذي كان كل شيء فيه على ما يرام هو الذي سبق خلق الإنسانين الأولين.

إذا كان العالم قد تعفّن بظهور الإنسان، وإذا كان الشرّ كل الشرّ في الإنسان، فإن المعرّي لم يعمل شخصياً على استمراره. كان يعلم أنه سيظل مَديناً لوالديه، وأن ردّ الدَّيْن أن يُنجب بدوره. ولكنه قرّر - من جانب واحد - وضع حدّ لهذا الفجور الذي ظل قائماً عبر العصور والأحقاب؛ لن يتزوّج، وبالتالي لن يُنجب، لن يخلف له ولداً، يَدين له بالحياة. وهكذا سيقضي فيما يخصّه على الفساد، وعلى نظام الاستدانة...

ومع ذلك، فإن هناك شيئاً كان يراه جديراً أن يُنقَل، ويُورَّث، ويُتداوَل: اللغة العربية وعلومها!

طيلة حياته لعب المعرّي بفستقة؛ يظلّ يقلّبها، ويديرها بين أصابعه متسائلاً هل تتضمّن ثمرة؟ أم لا؟ إن الشكّ الذي اشتهر به يعود - في نهاية الأمر - إلى الارتياب الذي يخامر مَن يكون على وشك تكسير فستقة، ولا يدري هل هي فارغة أو ملآنة. بين أصابعه فستقة، وما يُقلقه أنه لا يعلم كيف

وصلت إليه، وإلى مَن هو مَدين بها. إنها - على كل حال - من نصيبه، سواء أكانت ملآنة أو فارغة. ليس بمقدوره أن يرفضها، وإن فعل فلمَنْ سيردّها؟ لقد قضى عمره يرفض الهدايا والصلات، ولكنه كان عاجزاً عن استبعاد الفستقة التي سقطت يوماً ما بين يديه.

عبد الفتاح كيليطو / أبو العلاء المعرّي أو متاهات القول
دار توبقال ٢٠٠٠.



نبيذ الحكمة

يضع الباحث المعاصر المَعني بالخيّام، Foula¯dva¯ndı¯، خمسة معايير لتحديد صحة الرباعيات، وهي على النحو التالي:

١. كل رباعية تتابع فكرة واحدة من زوايا نظر أربع.

٢. بنية منطقية ومتّسقة لكل رباعية.

٣. هيمنة الرسالة أو الدلالة على الشكل.

٤. جميع الرباعيات تطرح أحد المواضيع التالية: مأزق يتعلّق بلغز الحياة، الشكّ، الاحتجاج، المواجهة والسخرية. ٥. المرئية الشعرية.

المعترك بين الإيمان والعقل معترك حقيقي جداً. المدرسة الخيّامية تمثّل أصوات هؤلاء المفكّرين الذين تحدّثوا لقرون عدة دون أن يتعرّض لهم المترمّتون بالسخرية. هو الصوت المتواصل الذي تمثّل في نهاية المطاف في الصراع الأبدي بين العقل والإيمان، الصوت الذي يمثّله الخيّام كفيلسوف وشاعر بطريقة رائعة وبليغة.

في شعر الخيّام نرى إطلاق العنان لعبقريته الشعرية في معالجة المسائل الدائمة التي تشكّل نسيج شرطنا الوجودي. هذه المسائل ممكن حصرها في:

١. سرعة زوال الكائن الإنساني، ومعنى الحياة.

٢. ثيوديسيا (أو مسألة العدالة الإلهية)، ومسألة العدالة عامة.

٣. مسألة الهُنا والآن.

٤. الشكّ والحيرة.

٥. الموت والآخرة.

٦. الحتمية والأقدار.

٧. في النبيذ تكمن الحقيقة.

قبل مناقشة كل موضوع من المواضيع المذكورة أعلاه، اسمحوا لي أن أقدّم إجابة عامة عن السؤال: كيف شكّلت هذه المسائل جميعاً نظاماً موحّداً للمعتقد. ما يكمن في صميم رسالة الخيّام هو مفهوم عدم الثبات، أو سرعة الزوال. الحياة في حالة تغيّر مستمرّ؛ هي تتغيّر مثل رمال الصحراء والغيوم في السماء، والمعتوه وحده يمكن اتّخاذ هذا اللعبة الخطيرة مأخذاً جدّيّاً. الأطروحة المركزية للخيّام تحمل شبهاً كبيراً بالفلسفة البوذية، والأبيقورية. إنه يُخبرنا أن الحياة ليست سريعة الزوال، فحسب ولكنها - أيضاً - مجحفة، وغير عادلة. وسيظلّ اللغز قائماً في تساؤلنا: لماذا يسمح الله العادل الخيّر بوطأة المعاناة التي نعاني منها في دورة مستمرّة من الولادة حتّى الموت؟ ولماذا لم يترك لنا إلا الخيار الوحيد في رؤية هذا العالم كالجحيم الموعود الذي جاءت به الكُتُب السماوية؟

وفي ضوء عدم ثبات الحياة وهذا الوجود الغارق في المعاناة، لم يبق خيار للحكيم سوى التركيز على "الهُنا" و"الآن"، الأمر الذي يشكّل المبدأ الثالث من الفكر الخيّامي. التركيز على "هُنا" و"الآن" يفسح المجال لتفسيرات عديدة: من مسار البوذية ذات الاعتدال، إلى الشعور باللذّة لدى الأبيقورية، إلى الصوفية والتركيز على الوجود الروحي، ولقد ورد على لسان العارفين قولهم: "الصوفي هو طفل اللحظة". الموضوع الرابع والمميّز هو الشكّ الخيّامي، الذي يدرك أن الألغاز الرئيسة للحياة والأسئلة ذات الطابع النهائي غير قابلة للحلّ، في نهاية المطاف. والحكيم ينبغي أن يتجاوز الإيمان والكفر، فليس هناك من سبب كافٍ لدعم أيّ منهما.

نظراً لأن الحقيقة واليقين ليسا في متناول اليد
لا تضيع حياتك في الشكّ ودنيا الخيال
ألا فاسمح لنا أن لا نرفض كأس الخمرة،
لأننا، صاحين أو مخمورين، في عمق الجهل.

من خلال التركيز على الموت، وبأن المرء يمكن أن يعيش في هُنا والآن، يتردّد هذا الموضوع في فلسفة سقراط الذي كان يعدّ أن الفلسفة تحضيرٌ للموت. حقيقة الموت تجعل بعض الأسئلة الفلسفية غير ذات صلة بأحوال الإنسان، وتجعل الاستغراق فيها مسعى فكرياً غير مُجد. قد لا يكون الموت نهاية قاطعة، ولكنه لغز، والخوض في الألغاز، يقول الخيّام، مسعى غير مُجدٍ، "لا أنت ولا أنا مَن يعرف الأسرار الإلهية." لذا؛ انظر حولك؛ لترى أنك هنا، وقد أُلقيت في أرض، لا تتمثّل الحقائق فيها إلا في عملية التناسل والفساد فقط. لم يكن لنا خيار في المجيء إلى هذه الحياة، ولم نُسأل متى نودّ أن نغادر؛ وفي هذا "التكرار الأبدي نفسه"، كما يقول نيتشه، نحن عرضة لهجوم قوى الطبيعة التي لا ترحم، في حين تذهب صرخاتنا لطلب النجدة دون جدوى.

الحتمية هو الموضوع السابع في رباعيات الخيّام. ومن الضروري أن نفهم أن الخيّام لا يؤمن بالفلسفية الحتمية، كما أنه لا يؤمن بسطوة الأقدار، كما تُفهَم عادة. خلاف ذلك، قال إنه لم يعتمد على حكمة وقول مأثور، وفي كليهما دعوة لنا لمتابعة أسلوب حياة تأمّلي. الخيّام يدرك أن هناك حتمية وجودية، وهي جزء، لا يُجتزأ من وجودنا ذاته. نحن هنا نعاني، وليست هذه المعاناة خيارنا، هذا هو الشرط الإنساني. نجد أنفسنا في خضمّ هذا المأزق الغريب. الحكيم وحده، بـ"نبيذ الحكمة"، مَن يستطيع لعبة الوجود الشطرنجية دون أن يأخذها على محمل الجدّ.

النبيذ هو أحد الموضوعات المركزية في شعر الخيّام، ويحتلّ مكانته على امتداد رباعياته، سواء كان يعالج الحياة بعد الموت على وجه التحديد، أو

يحذّر المؤمنين من الاعتقاد بذلك. النبيذ هو رمز لنوع من الحكمة، يُملي تأثيره على أحدنا، بأن يحقّق عزلة وتجرّداً عن الغرض، من أجل أن يعيش الحياة على أكمل وجه ممكن. ومثل السكران الغافل عن حقيقة أن السفينة التي تُبحر به إنما تُبحر على لهيب من النار، كذا البشر، أيضا، يُبحرون في مياه الوجود الهائجة غافلين، خالين من القلق، بالرغم من معرفتهم بأن سفينتهم غارقة ببطء، لا محالة.

عبر رباعياته، يستخدم الخيّام صورة "الإبريق" (الكوز)، والأرض للدلالة على مبدأ التناسل والفساد. يخبرنا القرآن بأن الله خلق الإنسان من طين، ومن ثمّ نفخ فيه من أنفاسه. إن الطبيعة الزائلة للطين التي تشكّل وجودنا الدنيوي تذكرة مستمرّة لهشاشة وتفاهة كل المساعي الدنيوية:

رأيت خزّافاً في السوق أمس
يضرب على قطعة جديدة من الطين
"ها"، تقول الطينة للخزّاف
عاملني بلطف، فقد كنتُ على شاكلتك ذات يوم.

وفي رباعية أخرى يقول:

اشتريتُ مرّة إبريقاً من يد خزّاف
والإبريق لا يُخفي سراً في كل منحنى
" كنتُ ملكاً مع كأس ذهبية" قال،
والآن انظر، أنا إبريق في يد كل سكران.

شغل الخيّام النفس بحوار متواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل، فيما الأرض والطين تزوّدانه برموز قوية، تلمّح كلها إلى عدم الثبات في الحياة. الخزّاف يمثّل - في بعض الأحيان - الكون، وغالباً الله. في حين يمثّل الإبريق البشر، والسوق؛ حيث يصنع الخزّاف الأباريق، ثمّ تصبح قديمة، ثمّ تتصدّع، وتتلاشى. بالنسبة للحكيم، يمكن أن يتعرّف على طبيعة الحياة الزائلة، وعلى

الدرس المستفاد من المثل "اقبض على يومك مادام صالحاً"، حتّى من إبريق بسيط.

أيها الصديق، دعنا لا نخشى مخاوف الغد
لنغتنم الفرصة، ونحتفي بالحياة عالياً
لأننا ما إن نغادر هذه الطاحونة القديمة
حتّى نكون رفاق السبعة آلاف من السنوات القتيلة.

الماضي، الحاضر والمستقبل يبلغ نهايته لحظة الموت؛ حيث كل الهموم والمخاوف والآمال تتلاشى في اللاشيء. إن تركيز الخيّام على هذه النقطة بالذات هو الذي قاد إلى التفسيرات النهلستية لوجهات نظره، بالإضافة إلى عَدّه نصيراً لمبدأ المتعة ولنزعة اليأس. قد يصحّ أن واحدة من هذه التأويلات لمفهوم الخيّام حول عدم ثبات الحياة تقود إلى العدمية، ولكن الفهم الأصحّ إنما يعود جذره إلى الآية القرآنية، "كلُّ مَن عليها فان، ويبقى وجه ربك.." و"إنا لله وإنا إليه راجعون"، التي تشير إلى زوال حياة كل شيء.

قاراغوزلو في كتابه عن الخيّام، يؤكّد بأن رؤية الخيّام في زوال الحياة والعالم إنما هي تعزيز حقيقة الكائن الباقي، وهو الله. ولكن أحدنا قد يعترض؛ إذ يرى هذا التفسير يؤكّد على الفَهْم الإيماني للرباعيات، بأن الخيّام يحاول أن يحرف نباهة القارئ عن ما هو غير مستقرّ وزائل إلى ما هو مهمّ في الحياة.

ما هو مهمّ في الحياة، بالإضافة إلى الله، الذي يؤمن به الخيّام كما يبدو، هو الحبّ والمسرّة. فكرة "اقبض على اللحظة"، و"لنغتنم الفرصة، ونحتفي بالحياة عالياً.":

قليلة العدد أيامنا، وها تعبر سراعاً
مثل ماء جدول وريح في وادٍ؛
يومان لم أُلاحَق بحزنهما أبداً
اليوم الذي لم يأتِ والآخر الذي مضى.

إن خبرة الهُنا والآن، وهي نتاج طبيعي لفكرة سرعة زوال الحياة في إشارة الرباعية أعلاه، ربمّا تقود أحدنا إلى أن يستنتج بأننا يجب أن " نعيشها كلها"، أو "نتخلّى عنها كلها".

الخيّام لا يدعو إلى مذهب المتعة، ولكنه - بدلاً من ذلك - يدعو إلى التخلّي عن العالم؛ إذ مَن يستطيع أن يأخذ الأحداث في الحياة مأخذاً جدّيّاً على ضوء طبيعتها المتسارعة؟ إن وصفة "عشها كلها" ليست كما هو واضح الوصفة التي يلاحقها الخيّام. وبكل مقياس، فقد امتثل لكل القوانين الدينية (الشريعة)، وعدد قليل من معاصريه مَن يشكّك بشأن "أفكاره الهرطقية".

في أسوأ الأحوال، إيمانه، شأن العديد من شعراء آخرين، يظل عرضة للتساؤل لأنه - ببساطة - شاعر. والشعراء - عادة - لا يُعدّون أورثذوكسيين، وربمّا لأن القرآن أدان الشعراء في الآية المعروفة. السؤال الذي بقي عالقاً هو، كيف أمكن له أن يوفّق بين الجانب الديني وآرائه الساخرة من الدين؟

التعارض الظاهر واضح، والتوفيق بينهما يتطلّب بحثاً. من الضروري الغوص عميقاً في الفكرة الخيّامية المتعارضة "عش يومك/ تخلَّ عنه" إذا ما أردنا تقريب معنى لهذا التناقض. دعنا نفترض جدلاً، بأن الخيّام كان على قناعة بانعدام أيّ معنى للحياة وغياب أية إضاءة فيها، أو هدف. ما الذي يستطيع شخص عقلاني أن يستنتج حينما يفشل في حل ألغاز الحياة الوجودية، ويعطيها معنى وافياً؟ حتّى أولئك الذين يظنون أنهم قد أتقنوا اللعبة، سيُدركون فشلهم في آخر المطاف:

أما رغبة المعرفة؛ فلا أستطيع هجرها
بضعة أسرار بقيت، لا معرفة لي بها
فكّرتُ لاثنتين وسبعين سنة، ليلاً ونهاراً
حتّى اتّضح أنْ لا شيء يمكن قوله.

حتّى لو أصبح أحدنا أستاذاً في لعبة شطرنج الوجود، فسيُهزم هو أيضاً أمام سرعة الزوال:

حين كنتُ طفلاً، كنتُ على براعة مشهودة
وعن وعي أصبحتُ بها فرحاً،
استمع إلى حكايتي وما حلّ في الخاتمة:
مثل سحابةٍ جئتُ، ومثل ريح ذهبتُ.

(كمْ سرتُ طفلاً بتحصيل العلوم، وكمْ أصبحتُ بعدُ بتدرسي له طرِبا
فاسمع ختام حديثي: ما بلغتُ سوى أني بدأتُ تراباً ثمّ عدتُ هبا)

حال الإنسان غارقة في الجهل، في المعاناة، ووسط هذا المزاج الغريب، فإن التكهّن في القضايا الميتافيزيقة ليس سوى محاولة سطحية للتعامل مع القلق بشأن سرعة زوال الحياة التي نعيشها.

إن رسالة عمر الخيّام واضحة، قاومْ ما استطعتَ الإغواء، وتجنَّبْ محاولة إعطاء معنى لكل ذلك. حينها - فقط - يمكن لك أن تحرّر نفسك من وسوسة الإغواء المتعالي (المافوق طبيعي) الذي يفسّر حقيقة وجودنا. حينها - فقط - يتسنّى لك أن تعيش في الهُنا والآن.

- *بتصرّف عن كتاب:*

The Wine of Wisdom: The Life, Poetry and Philosophy of Omar Khayyam, by Mahdi Aminrazavi. Oneworld Publications (24 Jun. 2007)



جرحك مدخلُ الضوء
من جلال الدين الرومي

لا تسعَ للحبّ، بل لمعرفة الموانع التي ابتنيتَها داخل نفسك.

***

وراء فكرتيْ الفعلِ الخاطئ والفعلِ الحق ثمّة حقلٌ.
سألتقيك فيه.

عندما تستلقي الروحُ على ذلك العشب
سنجدُ الكثير الذي نتحدّثُ به.

***

الجرحُ هو المكان الذي يُدخلك الضوءُ منه.

***

توقّفْ عن فعلِ ما هو صغير. أنت الكون في نشوته.

***

ما تبحثُ عنه يبحثُ عنك.

***

حين سمعتُ حكايةَ حبّي الأول،
صرتُ أتطلّع إليك، غيرَ عارف

أيّ عمىً كان ذلك.
أيها العشّاق، لا تسعوا لمُلتقى.
أنتم في بعضكم البعض طوالَ الوقت.

***

إذا انزعجتَ من كلِّ فركةٍ، فكيف ستُصقَلُ مرآتك؟

***

وُلدتَ بجناحين، فلمَ تفضّل الزحفَ طوال حياتك؟

***

حين أكونُ معك، نسهرُ طوالَ الليل.
حين لا تكون معي، لا أستطيعُ النوم.
احمدِ الله على هذين الأرَقَيْن!
وعلى الفارقِ بينهما.

***

انسَ السلامة.
عِشْ حيثُ تخشى العيش.
كنْ سيّئ السمعة.

***

اطرُقِ البابَ، فسيُفتح لك
تلاشَ، سيجعلك تضيءُ مثل الشمس
أُسقط، سيرفع بك عالياً
كنْ لا شيئاً، سيجعلك كلَّ شيء.

***

بِعْ ذكاءك، وبثمنه اشترِ الحَيْرة.

***

أريدُ أن أراك.
أن أعرفَ صوتك.
أن أتعرّف عليك حين تأتي لأول مرّة إلى الجوار.
أن أشمَّ رائحتك حين أدخل غرفتك التي هجرتها تواً.
أن أعرفَ كَعبَك، وهو يرتفع
وقدمَك، وهي تتسلّل.

آلف الطريقةَ التي تلم بها شفتيك
ثمّ ترخيهما قليلاً،
حين أنحني إلى حيث أنت
وأقبّلكَ.

***

"تنتسبُ روحي لأماكن أخرى، أنا على يقين من ذلك،
وأعتزم أن أُنهي المَطافَ هناك".

***

الصمتُ هو لغة الله،
وكلُّ ما عداها ترجمةٌ بائسة.

***

في إضاءتكَ، تعلّمتُ كيف أُحبّ. في جمالك، كيف أكتبُ قصائدي.
أنت ترقص داخل صدري؛ حيث لا يراك أحدٌ.

***

كنتُ ذكياً البارحة، حين أردتُ تغيير العالم.
واليوم رجلُ حكمةٍ، أسعى لتغيير نفسي.

***

ارتفعْ بكلماتك، لا بصوتك. فالمطرُ لا الرعد، مَن يُنمّي الأزهار.

***

دعْ نفسكَ تغرقُ بفعلِ الجذْبِ العاتي الذي تحبّه حقاً.

***

حيث تكون الخرائبُ، فثمّة أملٌ بكنز.

***

شمعةٌ في قلبك، جاهزةٌ لأنْ تتوقّد.
فراغٌ في روحك، جاهزٌ لأن يمتلئ.
أنتَ تشعرُ بهما، أليس كذلك؟

***

أريدُ أن أغنّي كالطير، غيرَ عابئٍ بمَن يسمعُ، وبما يظُن.

***

كلُّ ما في الكون هو في داخلك. منه انطلقْ بالسؤال.

***

ما الكلماتُ إلا ذريعة. ثمةَ رابطٌ داخليٌّ، يُقرِّب شخصاً من آخر، لا الكلمات.

***

دعْ الجمالَ الذي نحبّ يصبح فعلاً.
هناك أكثر من طريقة للانحناء وتقبيل الأرض.

***

كنْ خالياً من القلق.
فكّرْ بمَن خلق الفكر!

لِمَ تبقى في السجن
والباب مُشرّعٌ على اتساعه.

***

الإنسان مضافةٌ. ثمّة طارقٌ جديدٌ كلَّ صباح. تهلّلٌ، انقباض نفس، وضاعة، بعضٌ من انتباهة خاطفة تأتي كضيف مفاجئ ... رحّبْ بهم، واستضفهم جميعاً. عامل كلاً بشرف. الفكرة المعتمة، الخزي، الضغينة، التقيهم جميعاً عند الباب، وأنت ضاحك، وادْعِهم. كنْ مُمتناً لكلِّ مَن يأتي؛ لأنَّ كلاّ منهم مُرسَلٌ كمرشدٍ من المجهول.

***

الحبُّ: أن تحلّقَ باتجاه سماء خفية،
أن تزيلَ الحُجبَ المئةَ كلَّ لحظة.
أن تواصلَ الحياةَ في البدءِ، وفي الختامِ أن تخطوَ دون قَدَم.

***

كنْ كالشمس نعمةً ورحمة. وكالليلِ؛ لتخفي عيوب الآخرين.
كنْ كتيارِ الماء كرماً. كالموتِ غيظاً وغضباً. كالأرضِ تواضعاً.
كنْ في الظاهرِ، كما أنت، وكن أنت، كما في الظاهر.

***

نحنُ نأتي من دوّامةِ العدم، ننثرُ النجمَ كالغبار.

***

أوْقِدْ حياتك بالنيران. ثمّ ابحثْ عمّنْ يثيرُ بالمروحةِ اللهب.

***

اجلسْ، دون حركةٍ، وانصتْ،
لأنك مخمورٌ
ونحنُ على حافّة السطح.

***

الناسُ يريدونك سعيداً.
لا تواصلْ خدمتَهم بألمك!

إذا استطعتَ أن تُطلقَ جناحيك من القيد
وتحرِّر روحَك من الغَيْرة،

فسوفَ تحلّقُ كالحمام
أنت وكلُّ مَن معك.

***

المعاناة هبةٌ. بداخلها رحمةٌ خفية.

***

اثنان لا يكتفيان
عاشقُ العالم، وعاشقُ العلم.

***

إمّا تسقيني مزيداً من النبيذِ، أو تتركُني وحدي.

***

عشتُ على شفة الجنون،
طارقاً الباب. تنفتح.
كنتُ أطرق الباب من الداخل.

***

تعال، تعال، كائناً مَن كنتَ. هائماً على وجهه، مصلّياً، عاشقاً. لا يهمّ.
قافلتُنا ليست قافلةَ يائسين.
تعال، حتّى لو حنثتَ بقسمك مرّاتٍ ألف. تعال، مرّة أخرى، تعال، تعال.

أعرف أنك متعبٌ، ولكنْ؛ تعال، هذه هي الطريق.

***

ابدأ مشروعاً أحمق، ضخماً، مثل نوح ... واغفل عمّا يظنّه الناس.

***

الحزن يؤهّلك للفرح. بعنفٍ يكنُسُ كلَّ شيء خارج المنزل، ليجد الفرحُ متّسعاً، فيدخل. ينفُضُ الأوراق الصفرَ من غصن قلبك؛ لتنمو اليانعةُ الخضرُ مكانها. يقتلعُ الجذرَ الفاسدَ؛ ليجد الجذرُ المخبّأ مجالاً للنموّ.

***

وأنت؟ متى تبدأ الرحيل الطويل داخل نفسك؟

***

الوداعاتُ للذين يحبّون بعيونهم.
أما الذين يحبّون بقلوبهم وأرواحِهم، فلا يعرفون معنى البعاد.

***

الجبل يحتفظ بالصدى عميقاً في داخله.
بهذه الشاكلة، أُمسك بصوتك.

***

لم أجئْ هنا بمحضِ إرادتي، ولا أستطيعُ أن أغادرَ الطريق.
كلُّ مَن جاء بي إلى هنا يتعيّنُ عليه أن يُعيدَني إلى بيتي.

***

تتجوّل من غرفة لأخرى
تلاحقُ قلادةَ الماس
تلك المعلّقة على عنقك.

***

المسيحي، اليهودي، المسلم، الوثني، الزرادشتي، الحجارة، الأرض، الجبل، النهر،
كلٌّ يملك طريقةً سريةً للعيش مع الغامضِ، النادر، ولا يُعرَّضُ للتساؤل.

***

ما يجرحُك، يباركُك. الظلامُ هو شمعتك.

***

أيتها الروح،
أنتِ كثيرةُ القلق،
رأيتُ قوتَك.
ورأيتُ جمالَك.
ورأيتُ أجنحتَك الذهبية.
فلِمَ القلقُ على أمر أقلّ شأناً؟

***

أغلقتُ فمي، وتحدّثتُ معك بمئة طريقة صامتة.

***

وُلدتَ بإمكانات عدّة.
وُلدتَ مع الخير والثقة، مع المُثُلِ والأحلام، مع التفوّ.
ومع الأجنحة.
لم تُولَد للزحف، لذلك لا تفعل ذلك.
لديك الأجنحة.
تعلَّمْ استخدامها، وحَلِّقْ.

***

في الليلِ، افتح النافذة
واسأل القمر أن يأتي
وبوجهه يضغطُ على صفحة وجهي.
أغلِق بابَ اللغة
وافتح نافذةَ الحبّ.
فالقمرُ لا يستخدم البابَ للدخول،
بل النافذةَ وحدها.

***

يبقى القمرُ مضيئاً حين لا يتجنّب الليل.

***

كنتُ ميتاً، ثمّ حياً.
باكياً، ضاحكاً بعد ذلك.

قوّةُ الحبّ جاءتني
فإذا بي شرسٌ كأسد،
رقيقٌ كنجمة المساء.

***

لعصورٍ، وأنت تروح، وتجيء
تغازل هذا الوَهْم.
لعصورٍ، وأنت تهرب من الألم
وتخسر النشوة.
فتعال، إذنْ؛ عدْ إلى جذر الجذر
من روحك الخاصة.

على الرغم من أنك تظهر بشكل أرضي
إلا أن جوهرك هو الوعي الخالص.
أنت الحارس الذي لا يعرف الخوف
للنور الإلهي.
فتعال، إذنْ؛ عدْ إلى جذر الجذر
من روحك الخاصة.

عندما تخسرُ كلَّ إحساس بالنفس

ستتلاشى أواصرُ السلاسل الألف.
اخسرْ نفسَك تماماً،
وعدْ إلى جذرِ الجذر
من روحك الخاصة.

كنتَ انحدرتَ من آدم، عَبرَ كلمةِ الله،
ولكنك حرَفتَ بصرك
باتجاه المظهرِ الفارغ لهذا العالم.
واأسفاه، كيف يمكن أن تكون راضياً عن القليلِ جداً؟
فتعال، إذنْ؛ عدْ إلى جذر الجذر
من روحك الخاصة.

لِمَ أنت مسحورٌ بهذا العالم
وفي داخلك منجمٌ من الذهب ؟
افتح عينيك، وتعال
عدْ إلى جذر الجذر
من روحك الخاصة.

وُلدتَ من أشعة الله ذي الجلال
عندما كانت النجومُ في تمام مكانها.
كم تُرى ستعاني من ضربات اليد التي لا وجود لها؟
تعال، إذنْ؛ وعدْ إلى جذر الجذر
من روحك الخاصة.

أنت ياقوتةٌ مغطّاةٌ بالجرانيت.
إلى متى ستخدعنا بهذا المظهر؟

يا صديقي، نستطيع أن نرى الحقيقة في عينيك!
فتعال، إذنْ؛ وعدْ إلى جذر الجذر
من روحك الخاصة.

بعد لحظةٍ واحدةٍ مع ذلك الصديق المجيد
أصبحتَ المحبَّ، المُشعَّ، المُنتشي.
وعيناك كانتا حلوتين ومليئتين بالنيران.
تعالَ، وعدْ إلى جذر الجذر
من روحك الخاصة.

شمسُ تبريز، صاحبُ الحان
أسلّمك كأساً خالداً،
والله بكل مجده يصبّ لك النبيذ.
فتعال، إذنْ! اشربْ!
عدْ إلى جذر الجذر
من روحك الخاصة.

روحُ كل الأرواح، حياةُ كل الحياة، أنت ذلك.
مرئيٌّ وغيرُ مرئي، متحرّكٌ دون حراك، أنت ذلك.
الطريقُ الذي يؤدّي إلى المدينة لا نهاية له.
اذهب من دون رأسٍ، ولا قدمين
وسوف تكون بالفعل هناك.
ما الذي يمكن أن تكونه؟ أنت ذلك".

***

أنا قمرُك وضياءُ قمرك أيضاً

أنا حديقةُ أزهارك ومياهُك أيضاً
أنا قطعتُ هذا الطريق، توّاقاً لك
دونَ أحذيةٍ، أو شال
أريد أن أبعثُ فيك الضحك
وأنهي ما فيك من قلق
أريد أن أحبّك
وأغذّيك.

***

يناوبُ الله عليك المشاعرَ، ويعلّمُك خلالَ الأضداد
لتملك جناحين لا جناحاً واحداً.

***

هل تعرفُ ما أنت؟
أنت مخطوطةُ رسالة إلهية
مرآةٌ تعكِسُ وجهاً نبيلاً.
الكونُ لا يقيم خارجك.
انظر داخل نفسك؛
كلُّ شيء تريده، فأنت هو.

***

لا الظمآن وحده الباحث عن الماء، الماء أيضاً يبحث عن الظامئ.

***

شفتاي ضلّتا الطريقَ إلى القبلة.
كم كنتُ مخموراً، إذنْ.

***

إذا رغبتَ بعلاج
دعْ نفسَك تمرض
دعْ نفسكَ تمرض.

***

حين يضربُ أحدٌ ما بساطاً،
إنما يضرب الغبار الذي فيه.

الباب الخامس



فاوست

-١-

إرث عصر التنوير

عصر التنوير كان تحرّكاً واسعاً للثقافة الفكرية والفلسفة التي بدأت، يمكن القول، مع كتاب رينيه ديكارت الفلسفي "خطاب في المنهج" ، وبلغ ذروته في أعمال ثورية وإجراءات في القرن الثامن عشر مثل الثورات الفرنسية والأمريكية. بينما شمل التنوير مجموعة واسعة من الفكر، أحد مواضيعه الفكرية المركزية كان موضوع العقل والدور الذي يؤدّيه في العلوم والفنون.

وكشاعر وفنان عصر التنوير، جادل أدب گوته ضدّ التحوّل نحو العقلانية المتطرّفة. فاوست هو تتويج لهذ الجدل. كرجل من عصر التنوير، فاوست يسعى إلى الهرب من العقلانية المتطرّفة في حياته الأكاديمية والطبية، ولكن گوته يُظهر أن هذا السعي العقلاني في نهاية المطاف لا يمكن أن يستوفي الشروط دون عنصري العاطفة والفن.

العلم والنزعة الروحانية

فاوست باحث ورجل علم يشعر أن حياته قد بلغت حدوداً، استنفد معها التفكير العقلاني قدراته. وكان من مفاهيم فكر عصر التنوير البارزة أن الإنسانية في نهاية المطاف يمكن أن تبلغ الكمال من خلال النهوض بالمعارف والتكنولوجيا. فاوست يحتجّ ضدّ هذا المنحى في التفكير. ومع أنه ظلّ يحاول تحقيق كمال نفسه من خلال التعلّم والعلم، ومع ذلك يجد أنه في نهاية رحلته الفكرية، قد دمّر إيمانه والسبب الذي يعيش من أجله.

ما يسعى فاوست إليه هو المذاق الروحي، سواء في حياته الخاصة، أو في الحياة التالية لها. ولكن حياته في العلم والطب والمجموعة الواسعة من المعارف التي كان قد أحاط بها، صارت تحول دونه ودون هذه الحالة الروحية. صار يسعى لاستحضار الأرواح، لكنه لا يمكن أن ينضمّ إلى عالمها. ولكنه سرعان ما يكتشف أن طبيعته الشخصية تنطوي على بُعد روحي، هو بُعد الحبّ، الذي يجده في علاقته مع الفتاة الشابة، جريتشين. يقول گوته إن خبرة الحبّ والمأساة في تجربة الكائن الإنساني يمكن أن يقهرا طغيان العلم والعقلانية المتطرّفين.

جدل گوته الأدبي واللاهوتي في فاوست يتعلّق بمحاولة قطع الاتصال بين الدالّ والمدلول. عندما يحاول فاوست أن يشرح معتقداته الروحية إلى جريتشين المتشكّكة، يقول لها إنه لا يستطيع أن يعثر على اسم دالّ لما يعتقد. قد يسمّيه البعض الله، بينما البعض الآخر يُطلق عليه اسم الطبيعة، أو الحبّ. ولأن فاوست ليس قادراً على تسمية ما يعتقد به حقاً، فجريتشن بالمثل غير قادرة على الإيمان بقيم فاوست الروحية. وما هذا إلا نتيجة لقطع الاتصال بين الكلمات والمفاهيم أو الأشياء التي تدلّ عليها. گوته يسأل سؤالاً الفلسفية ولاهوتياً عميقاً: إذا كانت الإنسانية غير قادرة على نحو كاف على تسمية الله، فهل يمكن أن يكون الله موجوداً بالفعل لهذه الإنسانية؟ تجربة فاوست الخاصة بشأن هذه المشكلة تؤدّي به إلى عدمية متطرّفة، وإلى حافة الانتحار في بداية قصيدته الدرامية.

طبيعة الحياة والموت

فاوست هو الإنسان الذي يجب أن يواجه أزمته الوجودية. الأسئلة التي قال إنه يفكّر بها كباحث وطبيب قد دمّرت إيمانه واعتقاده في التقدّم البشري، وإن العدمية المتطرّفة قد أدّت به إلى حافة الانتحار. والسؤال الذي يجب أن يجيب فاوست عليه هو ما إذا كانت الحياة تستحقّ أكثر من السلام الذي يقدّمه الموت.

يُنشئ گوته مثالاً متطرّفاً لمنطق العقلانية الفلسفية. التفكير العقلاني وحده لا يمكن أن يجعل من الإنسانية كاملة، يقول گوته؛ لأن المعرفة البشرية تبدو قاصرة عندما يتعلّق الأمر بالعالم الروحي. الإنسانية - ببساطة - لا يمكن أن تسمّي أو تفهم الذي هو أعلى منها. ولذلك، فالإنسانية لا تملك إلا أن تطرح سؤالها التالي: أينبغي على الحياة أن تستمرّ، أو تنتهي، ببساطة. هذه النقطة هي نقد للحداثة وللفكرة المتواصلة على امتداد الفلسفة الحديثة حتّى في القرن العشرين.

التقاليد الرومانسية

فاوست گوته ليست - بدقة - قطعة من الأدب الرومانسي، ومع ذلك تعرض خصائص هذا النوع من الأدب الحديث الواسع الذي يرد على لسان فاوست عن مميّزات الطبيعة وعن الأسباب ألتي لا يستطيع فيها أن يكون جزءاً منها، تُظهر إيمان گوته بالمميّزات الروحية للعالم الذي سمت به التقاليد الرومانسية. في مشهد مهمّ، حين يرجع فاوست من تجواله مع فاغنر سيراً على الأقدام عبر الطبيعة إلى غرفته، يشعر، للمرّة الوحيدة في النصف الأول من المسرحية، بروحه راضية داخله. على النقيض من ذلك، يقتل رحيله من العالم الطبيعي والدخول إلى عالم الفكر هذه الروح. يرى گوته في الطبيعة الأسس الروحية والأخلاقية الحقيقية للإنسانية. إن ألتجرّد من النزعة الإنسانية يأتي لا من بعض الآثام الفطرية، وإنما من القطيعة مع الجوانب الروحية والالهية للطبيعة. فقط العودة إلى هذه الصفات الحقيقية للعالم تؤدّي إلى كمال الفرد.

التناقض الأخلاقي

واحدة من النتائج المترتّبة على حداثة عصر التنوير، وفقاً لرأي گوته، هي في أن هذه الحداثة العقلانية إذا ما دمّرت الحاجة إلى الدين أو الضوابط الاجتماعية، فسيخلق هذا فراغاً أخلاقياً لدى الكائن الإنساني. حالة فاوست ليست - فقط - واحدة من أعراض اليأس الفكري، ولكنْ - أيضاً - واحدة،

تتحوّل فيها شخصيته إلى كيان متناقض أخلاقياً، كما هو الحال في علاقة الحبّ مع جريتشين. فهذه الفتاة، ببراءتها الأخلاقية قبل لقاء فاوست بها، تُغرى إلى حياة الفجور، مثلما أغرى مفستوفيليس فاوست. عندما تتقبّل جريتشين إعلان فاوست لإيمانه الما بعد مسيحي، تفقد الصفات الأخلاقية لحياتها السابقة. فاوست يدمّر إيمان جريتشين وكل دعم معنوي من خلال تناقضه الأخلاقي هو. گوته يرى أن مثل هذا الشرط لا يمكن أن يؤدّي إلا إلى المأساة، تماماً كما يفعل مع فاوست وجريتشين.

الذاتية

يميّز گوته العالم الحديث بأنه عالم لا يدور المعنى فيه حول العمل الجماعي، ولكنْ؛ حول تأملات وخيالات الذات الشخصية. وبينما تصوّر القصيدة الملحمية الكلاسيكية دائماً العمل وهو ينبثق عن بطل عظيم، فإن جميع الأفعال في قصيدة "فاوست" إنما تعتمد على تجربة فاوست الذاتية الخاصة. فاوست يسقط في اليأس الوجودي من خلال ذاتيته هو. وبالمثل، فهو لا يستطيع أن يفهم فرصته للخلاص من خلال حبّه لجريتشين خارج تجربته الذاتية. يميّز گوته الانقطاع بين الناس الذين يعجزون عن التكلّم بلغات متماثلة في موضاعات الحبّ والإيمان، بسبب الأنانية الذاتية الخاصة بهم. وهذا يقود إلى المأساة بالنسبة للشخصيتين كلتيهما، كما يقترح گوته، مذ كان أحدهما لا يستطيع التقاط الحبّ من الآخر. ولذلك فالتوجّه نحو الذاتية إنما هو توجّه نحو المأساة.

٢

هل فاوست قصيدة فلسفية؟ سانتيانا يرى گوتة أكثر حكمة من أن يكون فيلسوفاً. صحيح أنه كان بالغ التأثّر بالفيلسوف سبينوزا طوال حياته؛ بحيث يمكن أن يُعدّ "ذا نزعة طبيعية" في الفلسفة، ومَن يقولون بوحدة الوجود.

لم يكن گوتة فيلسوفاً نظامياً. شعوره بزحف الأشياء وبأهمّيّة الأشخاص العظام والأفكار العظمى لا شكّ فلسفياً، على أن هذا الميل رومانتيكي في جوهره، لا علمي.

في مسرحية فاوست، كما كتبها غوتة أول مرّة في مرحلة شبابه، تظهر النزعة الفلسفية منذ السطر الأول. ولكنها تظهر هناك، وعلى طول العمل الشعري، باعتبارها خبرة إنسانية، عاطفة ، ذخيرة من الصور، يستدعيها الفن. غوتة ظل ذلك الشاعر الرومانتيكي بامتياز.

اليوم تبدو فاوست زبداً يعلو موجتين من الوحي الإنساني، تظهران معاً، موجة الرومانتيكية ترتفع من أعماق الموروث الشمالي وعبقرياته، وموجة من وثنية جديدة، تأتي من الموروث اليوناني عبر إيطاليا. لم يقرأ النقّاد الموجتين في فاوست كفلسفتين. بل هما عواطف تتأجّج داخل الدراما. إنها دراما مغامرة فلسفية، وتمرّد ضدّ الموروث، تحليق باتجاه الطبيعة، باتجاه الرقّة والحنو، باتجاه الجمال. ومن ثمّ؛ العودة إلى الموروث ثانية، مع شعور أن الطبيعة، الرقّة، الجمال، إذا لم توجد هناك، فلا يمكن أن توجد مطلقاً. إن غوتة لم يصف، أو يصوّر الهدف الذي كان بطله يسعى إليه، بل اكتفى بتصوير المسعى ذاته. إنه يفضّل السعي إلى المثال على المثال ذاته.

گوتة شاعر رومانتيكي، إنه روائي شعراً. إنه فيلسوف الخبرة، كما تأتي الخبرة للفرد. فيلسوف الحياة، الفعل، الذاكرة، أو مناجاة، تضع الحياة قدام كل واحد منا.

الرومانتيكي الذي يتمتّع ببدائية، وبأنا فردية عالية، يجب في الوقت نفسه أن يكون على درجة عالية من التحضّر، هذ الأمر لابد أن يولّد ضرباً من التناقض، ووعياً بهذا التناقض. وبذلك تغتني حياته بالخبرة عاطفة وفكراً. وفي الوقت ذاته، يجب أن يكون في عمق عبقريته، همجياً، طفلاً ومتعالياً عن مدركات الناس، وبذا تبدو حياته في عينيه نظرة، وناشطة. إنه جزء من إلهامه أن يؤمن بأنه يخلق سماءً جديدة، وأرضاً جديدة. إنه يُنكر كل شروط الحياة حتّى يكتشفها بنفسه. إنه، مثل بطله فاوست، يسخر من العلم، ولا يتردّد في محاولة استخدام السحر الذي يمكن أن يجعل من إرادة الإنسان سلطاناً على الكون الذي يعيش فيه. إنه يُنكر كل سلطة، إنه دائماً صادقاً وشجاعاً، ولكنه مختلف على الدوام، إنه يتجرّد من ماضيه طالما يتجاوزه، وينساه، إنه ميّال لأن يكون متمرّداً وطائشاً، مبرّراً لنفسه هذا الفعل، على أساس أن كل تجربة لابد أن تكون مهمّة، وأن كل ينابيعها لا تنضب، وبالغة الصفاء، وأن مستقبل روحه لا نهائي. لدى البطل الرومانتيكي يتوحّد المتحضّر والمتوحّش.

فاوست عند گوتة يمجّد الردّة من المسيحية إلى الوثنية. إنه يُري عصر النهضة وهو يحرّر الروح، ويحطّم أغلال الإيمان التقليدي والأخلاق التقليدية.

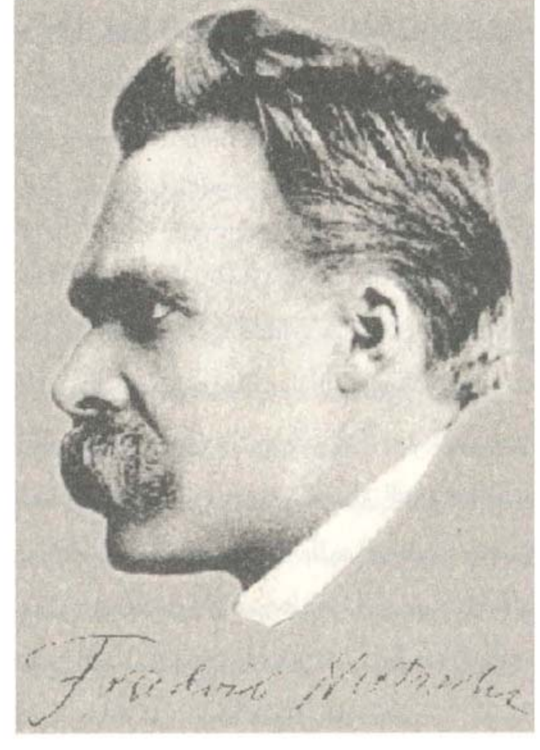
في زمن گوتة، بدأت مرحلة عصر نهضة ثان، تحتلّ أرواح الناس. حبّ الحياة، بكل ما تنطوي عليه من رغبة بالمغامرة، صارت شاغل كل فرد. في الحركة الرومانتيكية وفي الثورة الفرنسية، حرّر حبّ الحياة هذا نفسه من نزعة التسويات السياسية، التي كتمت على أنفاسه طيلة قرنين من الزمان. بطل گوتة فاوست جسّد هذا الانعتاق الرومانتيكي الثاني للعقل، الذي كان التلميذ المُستلَب الإرادة للموروث المسيحي. إنه مع گوتة يصرخ متطلّعاً للهواء، للطبيعة، لكل أنواع الخبرات.

فاوست هي الحكاية التي فتنت عقل وروح گوتة، وأنبتت جذراً عميقاً في كيانه. وحول الأسطورة تراكمت خبرة الشاعر الشخصية وبصيرته على مدى ستين سنة ممتلئة من عمره: فاوست أصبح سيرة ذاتية شعرية ووثيقة فلسفية لگوتة. لقد عبّأها بحياة بالغة الحماس والتنوّع، من غنى الفن الكلاسيكي والرومانتيكي، حتّى تجاذب الخلاف في النظريات العلمية لتفسير ظواهر الطبيعة، إلى حماساته بشعر وشخص الشاعر بايرون.

لم يكن گوتة تلميذَ كُتُب، بالرغم من سعة معرفته، فقد أضاف إلى كفاءته الإنسانية وقوّته باتجاه النجاح عصف المشاعر، وفورانها، النشوات الطائشة، وموجات الحزن المفاجئة، لشاعر أصيل. كان عاشقاً حقيقياً، ومن النوع الجامح. فهو قادر أن ينغمر في السحر بكل خشية، وبروح فاوستية للمغامرة. قادر أن يقدّم حرائق نذوره في علّيته للشمس المرتفعة. قادر أن ينغمس في التصوّفية المسيحية. ومن كل هذه النشاطات قادر أن يولّد من عقله اللاواعي طوفانات من الكلمات، الصور، والدموع. كان عبقرياً، وهذه العبقرية، بكل ما فيها من حيوية، إنما تصبّ في تأليف "فاوست" كل الأفكار والصور ذات الصلة ببعض.

في تحضير للأرواح كهذا، لم يكن فوست گوتة عرضة لأن يبيع روحه، أو يغامر بها. فاوست هذا لا ينطوي على إيمان، ولا خوف. من زاوية نظر الكنيسة، فهو ملعون باعتباره غير مؤمن، ولكنْ؛ باعتباره غير مؤمن، فهو يتطلّع للخلاص بالضرورة. وككل الأرواح الشجاعة لمرحلة عصر النهضة، كان فاوست يأمل أن يجد في الطبيعة الكونية، ملاذاً حرّاً من الرقابة، هادئاً وأبدياً، يتخلّص فيه من العقيدة والقانون المسيحيين. فنون سحره هي القربان المقدّس الذي يهيئ له دينه الجديد، دين الطبيعة. إنه يعود إلى الطبيعة - أيضاً - بمعنى آخر. إنه يتطلّع إلى عزلة عظمى. إنه يشعر بأن ضوء القمر، الكهوف، الجبال، السحب المتسارعة، ستكون أفضل أدويته، وأحسن مستشاريه. إن أرواح روسو، بايرون، وشيللي وكل الرومانتيكيين مجسّدة في فاوست.

Und Maler malen ihre Bilder nur,
damit du unvergänglich die Natur,
die du vergänglich schufst, zurückempfingst:
alles wird ewig.



ريلكه ونيتشه

كتابات ريلكه الشاب لم تكشف عن استيعاب لنيتشه، بل عن محاكاة فجّة أحياناً... حين التقى لو أندرياس سالومي في ميونيخ عام ١٨٩٧ كان على افتتانه بنيتشه، ولا نعرف إذا ما كان قد قرأ كتابها عنه (صدر عام ١٨٩٤). وحتّى لو فعل، فإن "يوميات توسكان" الذي أصدره عام ١٨٩٨، لا تكشف عن تأثّر حقيقي. إلا أن استعادة هذه اليوميات تبيّن - بصورة واضحة - كل الخيوط التي ستصبح نسيجاً غنياً في قصائده: "مراثي دوينو" و "سونيتات لأورفيوس". وسنة هذه "اليوميات" أيضاً تعين النقطة التي انتهت فيها كل الإشارات المباشرة لنيتشه وكل الاستعارات منه. ولم يتردّد اسم نيتشه إلا عرضاً، حتّى سنة ١٩٠٤، في بعض الرسائل والمقالات، وأحياناً نادرة على هيئة أصداء واهية، تُسمع، لتلحين على موتيفات لنيتشه، ولكنْ؛ غير كافية لإثارة الانتباه. وبالرغم من أن آراء زرادشت وإشاراته تلاشت من كتابات ريلكه المبكّرة، إلا أن القرابة بين أفكاره وأفكار نيتشه ومواقفهما الداخلية قد تعمّقت باطراد، حتّى تجاوزت "المراثي"، و"السونيت" في كتابه "قلعة موتسوت" الذي ألّفه أواخر حياته (١٩٢٢).

المظاهر قد تكون خادعة. فهناك اختلاف بين الكاتبين، بمقدار ما بينهما من تشابه. فكلاهما مقتلع الجذور، وبلا وطن. وكلاهما وحيد بين الرجال، مدفوع بوازع دفين لتجنّب كل العلاقات الإنسانية المتماسكة والانغماس، الذي لا كابح له، في عواطفه المحرقة. بمعنى أكثر دقّة - ولنستخدم هنا كلمات تي. إس. أليوت عن الشاعر عامة - "إنه يحوّل ألمه الشخصي والخاص إلى شيء ما غريب وغني، شيء ما كليّ وغير شخصي". وبسبب مقتهما

للفظاظة الديمقراطية لزمنهما، طمح كلّ منهما لتأسيس سلالته الأرستقراطية الخاصة. هذه التشابهات ليست أحداثاً عرضية في حياتهما الشخصية. فهما يملكان ذات المغزى في تكريسهما المشترك للنفس من أجل الإيمان بكل شيء بكوري، لا عهد للناس به:

إنني أؤمن بكل شيء، لم يصدر عن فم آخر من قبل.
وأكثر مشاعري تكريساً أطلقها حرةً عن رغبة،
وذات يوم سيقبل إلي عن طواعية
ذاك الذي لم يجرؤ أحد من قبل على الرغبة به.

أبيات ريلكه هذه خرجت من قلب رسالة زرادشت. وفي محاولة توفير الانسجام للمعترك الداخلي، إلى حدّ تماثل الصور التي توصل غلبة الوحدة، ولأن يصبح الواحد اثنين عبر وصول الضيف الإلهي:

هو الذي ينجح في التوفيق بين تعارضات حياته الكثيرة،
ممسكاً بها سوية في رمز، يدفع الجمهور الصاخب من
القصر، ويحتفل بمعنى مختلف، مستقبلاً إياك كضيف
له، في مساءات رائقة
حينها ستكون أنت "الآخر" لوحدته، المركز الثابت
لمناجاة نفسه. كل مدار يلتفّ حولك يأخذ ببوصلته
إلى ما وراء الزمان.

وكأنها معالجة أداجيو (الحركة البطيئة في العمل الموسيقي) لفكرة موسيقية لدى نيتشه:

كان ذلك في منتصف النهار حين أصبح "الواحد" "اثنين"...
معاً الآن وعلى يقين من انتصارنا، نحتفل بمأدبة المآدب:
وصل الصديق زرادشت، ضيف الضيوف! العالم ممتلئ
ابتهاجاً، الستارة السحرية أصبحت مزقاً، ويوم العرس
أقبل للضياء والظلمة.

يحدث في مساءات هادئة رقيقة، حين يقبل "الآخر" - "آخر" وحدة ريلكه - على حواريه الوحيد، الذي استطاع، بكل رقّته، أن يقود الجمهور الصاخب خارج المعبد. زرادشت، من جانب آخر، يصل في ساعة نهار متوهّجة. ظهيرة ومساء - هذا المثال سيظل بارزاً بشأن الخلاف المثير بين ريلكه ونيتشه، عبر نتاجهما الكتابي طبعاً. نبرة نيتشه فخيمة. إنه استقبل الآمر العظيم، وواجه الله مرّة، وسوف يتكلّم من الآن فصاعداً. رأسه منحن في موقف مَن اعتاد الإصغاء بتركيز.

كلّ من الرجلين تلقّن مبادئ خيمياء الوحدة والمعاناة. وكلّ منهما اكتشف منابع البهجة في أعماق أرض الأحزان. السعادة لم تكن بالنسبة لهما في غياب الألم، كما كانت لدى شوبنهاور. إنها ثمرة قبول، لا حدود له، للمعاناة تلك التي تتفجّر من صلبها الغبطة الوافرة. لأن إنكار الألم يعني إنكاراً للوجود. الوجود ألمٌ، والبهجة لا تكمن في اللا وجود، كما يراها شوبنهاور، ولكنْ؛ في تجلّيها التراجيدي. هذه هي الفكرة الرئيسة في كُتُب نيتشه: "مولد التراجيديا" و"زرادشت" و"إرادة القوّة"؛ حيث عُولجت بمزيد من الجدّيّة من قبل رجل، كَتَبَ إلى صديق له: "العذاب المتواصل المريع جعلني ظمآناً للنهاية... وبقدر ما يكون الكرب وإنكار الذات مهيمناً، كانت حياتي خلال السنوات الأخيرة هذه كفؤاً لأي زاهد في أي زمان... ومع ذلك ما من ألم كان، أو سيكون، قادراً على إغوائي في تقديم شهادة زائفة بشأن الحياة، كما أدركتها". وهذا الإدراك ضرب من التسبيح. من ليل الروح الأكثر عتمة، ترتفع أغنية زرادشت الديونيسية، أغنية معاناة العالم العميقة، التي تتجاوزها مع ذلك، وفي العمق، نشوة السرور تلك، التي تريد، لا عبور العالم بآلامه، بل بقاءه إلى الأبد.

ليست هذه أبدية فرح (كما فُهم نيتشه دائماً، وبصورة خاطئة) بل أبدية العالم بكل حزنه، وقد تحوّل إلى فعل إرادة اختبار لهذا الحزن.

إذا ما احتفظنا ببالنا ما قيل عن الخلاف في نبرة الصوت والإشارة بين

ريلكه ونيتشه، فمن النادر أن نجد عنصراً واحداً في قبول نيتشه للمعاناة، لا نجده لدى ريلكه. في مرحلة "يوميات توسكان" كتب يقول: ".. إنني كنتُ مرّة من بين أولئك الذين يرتابون من الحياة، ولا يثقون بقوّتها. الآن فسوف أحبّها رغم كل شيء... كل ما فيها ينتسب إليّ... سوف أحبّ برقّة، وسوف أُنضج في داخلي كل الإمكانات التي تعرضها علي".

.. كان نيتشه ممتلئاً بالإلهين: ديونيسوس وأپوللو. كتابه المبكّر "مولد التراجيديا" يرى في الدراما اليونانية نتاج معترك قديم، شنّه هذان الإلهان داخل الروح اليونانية. في التراجيديا، أخيراً، تصالحا، وحقّقا سلاماً: ديونيسوس إله النشوة المضطربة، تخلّى بجذل عن كل متطلّبات الشكل والهيئة، عن كل فردية، من أجل وحدة الحياة التي لم تتبلور بعد. وأپوللو، الإله مع قيثارته القادرة على فتنة وأسر كل شيء ... فهل يتسنّى لأوروبا، بعد نهاية هذه المرحلة "التراجيدية" لليونان، أن تعرف مصالحة كهذه ثانية، وتنجز انسجاماً عميقاً كهذا بين النوازع الأبعد والأكثر تصارعاً في الروح الإنساني؟ وهل نملك أن نصنع نظاماً لا يتمّ، شأن كل نظام صنعناه، على حساب غزارة الحياة وامتلائها...؟ وهل حكم على إله النشوة القديم بوجود شائن في الزوايا المعتمة للخطيئة والفساد والفسوق، وعلى إله النظام بأن يسجن في بناء الكلاسيكية الحصين وداخل المبادئ الأخلاقية؟ أم أن ديونيسوس وأپوللو سيتوحّدان ثانية على عهدهما في التراجيديا اليونانية؟

هكذا كانت أسئلة نيتشه المتحمّسة الشابّة في كتابه "مولد التراجيديا". وإجابته التي لا تقلّ حماساً مؤدّاها أن الآلهة ترتفع ثانية، وتحيا في أوپرات ريچارد فاگنر. أورفيوس في شعر ريلكه قد يكون استجابة للوعد الذي أطلقه فاگنر في أوبراه "پارسيفال".

إن محاولة الباحثين في حلّ الإشكالات التاريخية لخبرات الماضي، وللصور، وللتبصّرات، والمشاعر التي ولدت قصة ديونيسوس، أپوللو، وأورفيوس في الأدب الألماني الحديث وفكره، وفي ربطها بما قد كان يشكّل

واقعاً يونانياً لهذه المخلوقات المقدّسة، إنما هي محاولة بطولية بذات المقدار الذي حكم عليها بالفشل. لأن خطوات الباحثين المقيدة لا تستطيع أن تلاحق اندفاعة ورقص مشاعر العقل الجياشة، وهي تدوّم حول تلك الأسماء، ولا تتوقّف إلا للحظات وجيزة في صور وأشكال، لا يحصرها حدّ. كان نيتشه منذ "مولد التراجيديا" باحثاً عن وظيفة روحية في خدمة إله مركّب من ديونيسوس وأپوللو. على أن في هذا الإله المركّب كان أپوللو، من حيث الاسم، هو الخاسر لصالح اسم الإله الآخر، أما من حيث سلطان الإبداع الفني؛ فكان على قوّته، لا يني يُفصل الفوضى الديونيسية بأشكال وأصوات وصور متماسكة جلية، ولكنها تبقى ديونيسية فقط، بسبب توهّجها، الذي ما يزال، بحرارة النار البدائية الأولى.

عند نهاية "إرادة القوّة"، ونهاية صحّته العقلية أيضاً، عاد نيتشه ثانية إلى العداء، الذي كان يتحكّم بالروح اليونانية بين الديونيسي والأپوللوني، وثانية احتفى بالإله الذي انتزع أقصى ما استطاع من الجمال المجيد من ربقة العواطف المريعة التشوّش. هذا الإله المنتصر، وقد بعد عن برودة النزعة الكلاسيكية، يملك عيني أپوللو وقلب ديونيسوس. في سنوات نيتشه الناضجة لم يعد التعارض الحقيقي، كما كان بين ديونيسوس وأپوللو، بل بين ديونيسوس الأپوللوني وبين المسيح.

وماذا عن ريلكه؟ في رسالة له من روما كتبها في ربيع ١٩٠٤، قبل قصائده "سونيتات لأورْفيوس" بثماني عشرة سنة، يستغرق ريلكه في ضرب من الرؤى الأخروية حول انتصار أپوللو الأكيد على سطوة ديونيسوس المضطربة المشوّشة. وعبارات رسالته تملك رنينَ وصيغة التعبير ذاتها، التي تتميّز بها استحضارات نيتشه لديونيسوس الأپوللوني. إنها الفوضى ذاتها أو التشوّش ذاته، الذي سيثبت أخيراً، متحوّلاً إلى "مليون شكل ذهبي، جميل، وناضج"، "نتاج أپوللوني، متخمّر بفعل النضح، ومتلألئ ما يزال بفعل توهّجه الداخلي". وما من شيء أكثر نيتشوية من "الحماس المشرق اليقظ" لعالم ريلكه الأپوللوني.

هذه هي نزعة الإيمان بالأخرويات (eschatology) لدى الفنان، الذي لا تشغله مهمّة مضاعفة جمال العالم عبر إبداعاته هو، فالعالم جميل وذو دلالة في ذاته، بل مهمة خلق نفسه كعالم وحيد في جماله وأهمّيّة دلالته. إنه مدهش حقاً أن نرى المدى الطويل الذي استغرقته الفكرة، من مرحلة مبكّرة؛ لكي تصبح شعراً عظيماً، وأن نرى كيف أصبحت هذه الفكرة، التي كانت في الأصل داروينية عن تطوّر الإنسان، توكيداً أبدياً. في عام ١٨٩٨ كتب ريلكه في "يوميات توسكان": "لن يحيا الفنان دائماً جنباً إلى جنب مع الإنسان الاعتيادي. فنموذجه الأعمق والأكثر طواعية، ما إن يصبح أكثر غنىً وقوّة وأكثر تطابقاً مع أحلامه، حتّى يتلاشى الإنسان الاعتيادي تدريجياً". الفنان أبديةٌ، ولكنْ؛ تبرز داخل الزمن. في "سونيتات أورفيوس" لا نجد هذه الأبدية تبرز، أو تنتأ، بل تصلُ وتحلُّ حاضرة. إنها العالم ذاته. العالم الذي يوجد ويتواصل في الأغنية وحدها. الأغنية هي وجود. وما أيسر على الله من إنجازها. ولكنْ؛ إذا لم تكن الآلهة موجودة؟ حينها يتوجّب علينا أن نصبح آلهة. على الإنسان أن يحوّل نفسه، وبتحويله النفس سيصبح المخلص والمحوّل لكل الوجود...

... يبدو أننا لا نملك الشجاعة ولا الحكمة في أن نعمل بنصيحة گوته "فنسلم أنفسنا للانطباعات"، من أجل أن نجعل ذواتنا عرضةً، وبحُرّيّة، لأن تُفتن، وتُثار، وتسمو بتأثير شعر ريلكه. أو نشارك اعتقاد أليوت "بأن الشاعر الذي يفكّر هو الشاعر الذي يستطيع أن يعبّر عن المعادل العاطفي للأفكار دون أن يكون مَعنياً بهذه الأفكار، بالضرورة". لأن القناعة التي أملت علينا مقالتنا هذه ترى بأن ريلكه كشاعر مَعني بالفكر ذاته، وأن نيتشه كمفكّر مَعني بالتعبير أيضاً عن المعادل العاطفي للفكر. ومع هذا يظلّ نيتشه مفكّراً، لا كما يعتقده البعض شاعراً فحسب، وكذا ريلكه الذي لم يتوقّف عن كونه شاعراً، حتّى حين يشكو البعض من كثرة تأمّليته في مرحلته الناضجة. خلافاً مع كل هذا أعتقد بأن ارتياب نيتشه وريلكه بالتمييز الشائع بين هاتين المهمّتين ومعارضتهما له يعود إلى عدائهما المشروع لتمييز شائع أعم وأعمق بين الفكر والشعور، تعامل معه عصرهما معاملة الحماس الديني. إنه التمييز

الذي نمت عليه حركتا العقلانية والرومانتيكية، بكل طاقتهما التي هُدرت دون طائل من أجل توكيد تفوّق أحدهما على الآخر...

السيد أليوت يعرف بأن معنى "فكر" لا يسمح بتحديد وتعريف دقيق بلا شوائب. إنه يأسف لصعوبة استعمال ذات الكلمات لأشياء مختلفة. ولكنْ؛ حين يستدعي الأمر استعمال "فكر" بالمعنى الذي يريده نجده يقول: "إن المنتصرين لشكسبير كفيلسوف عظيم يملكون الشيء الكثير ممّا يستشهدون به حول عظمة فكره، ولكنهم يعجزون عن تبيان هدف هذا الفكر، وبأنه يملك زاوية نظر متماسكة حول الحياة، أو بأنه يرجح أي إجراء أو منحى صالح". بكلمات أخرى، أن كلمة "فكر"، بهذا المعنى تبدو وكأنها مشاغل مجموعة، يمثّل فيها ذوو الاختصاص الثقال الظلّ نسبة الأكثرية. هناك ثلاثة معايير في تحديد ضرب معيّن من العقلانية. تحديد يستثني، أولاً، المفكّر الذي لا يهدف تفكيره إلى غاية، بل هو شغف في ذاته. ثانياً، المفكّر الذي يعرف بأن نظاماً للفكر لا يمكن أن يكون متماسكاً بصورة تامة بدون معرفة مقدار للتفكّك، لا غنى عنه، يعمل في مجمل بنية النظام الفكري. وثالثاً، المفكّر الذي لا يقدّم فكرُه وصفاتٍ جاهزة للتطبيق العملي، بل دعوة للتفكير والتأمّل. باختصار، إنه تحديد يستثني المفكّر.

أن تكتب شعراً يعني أن تفكّر، إنه ليس تفكيراً مجرّداً بالتأكيد. وليس هناك من تفكير مجرّد إلا إذا قصرنا المصطلح على العمليات الرياضية، أو المنطقية الخالصة. اللغة ليست غبية للحدّ الذي يتصوّرها بعض الفلاسفة. إنها تعرف ما تفعل حين تسمح لنا في أن نقول بأننا "نفكّر بأحد ما"، أو حين تسمّي الأفعال التي يشوبها ضعف في المخيّلة، أو الرقّة بأنها "عديمة التفكير" (thoughtless). "نفكّر" و "تفكير" في هذه العبارات ليست مجرّد أسلوب في الكلام. الكلمات تعني ما تقول: فكر وتفكير. وإن رجعنا إلى سلطة هذه الكلمات التي كانت أعلى ممّا يراها عليها كل من گوته وإليوت، فإنها - في الأصل - كانت (logos)، الكلمة، الفكرة، المعنى، وهذا يعني

أن علينا أن نفكّر مرّتين قبل أن نجيب عن السؤال حول الشاعر إذا ما كان يفكّر أو لا. إنها صدفة حسنة في اللغة الألمانية أن نجد (Dichter und Denker)، شاعر ومفكّر، يشكّلان ثنائياً في جناسهما الاستهلالي.

السيد أليوت يفترض بأن شكسبير، حين جعل هاملت يفكّر بطريقة مونتَين، لم يكن يفكّر هو نفسه، بل "استعمل" الفكر لأهداف درامية فقط. وهذا الرأي يبدو حقيقياً إذا ما كان "استعمال" الفكر بدون عملية التفكير ممكناً. لأن الفكر ليس شيئاً، بل هو فاعلية. ومن المستحيل "استعمال" الفاعلية دون أن يصبح المرء فاعلاً. يستطيع أحدنا أن يستعمل منضدة دون أن يكون مساهماً في صنعها، ولكنه لا يستطيع أن يستعمل التفكير والشعور دون أن يفكّر، ويشعر. طبعاً يمكن لأحدنا أن يستعمل نتائج التفكير في طريقة، لا تفكير فيها. في هذه الحالة، لا يستعمل التفكير أو الفكر، بل مجرّد كلمات، لا معنى لها.

... إذا ما جُرِّدت عملية التفكير من عملية الشعور الخيالي، أو العواطف من عملية التفكير الخيالية، وأصبح كل منهما مزاجاً وحيداً مسيطراً للتفكير وللشعور، فإن النتيجة ستكون تلك "الأرض الخراب"، التي تدوي فيها أرواح نيتشه وريلكه وإليوت بكل سهولة. إن هذا الفاصل الدقيق والأنيق بين الفكر والشعور هو الذي فرض على الفلسفة الحديثة فكرة "اللامعقول" كواحدة من ثيماتها الأساسية، ومن جهة أخرى، فرض على الشعر الحديث هذه الدرجة المفرطة من التعقيد الذهني.

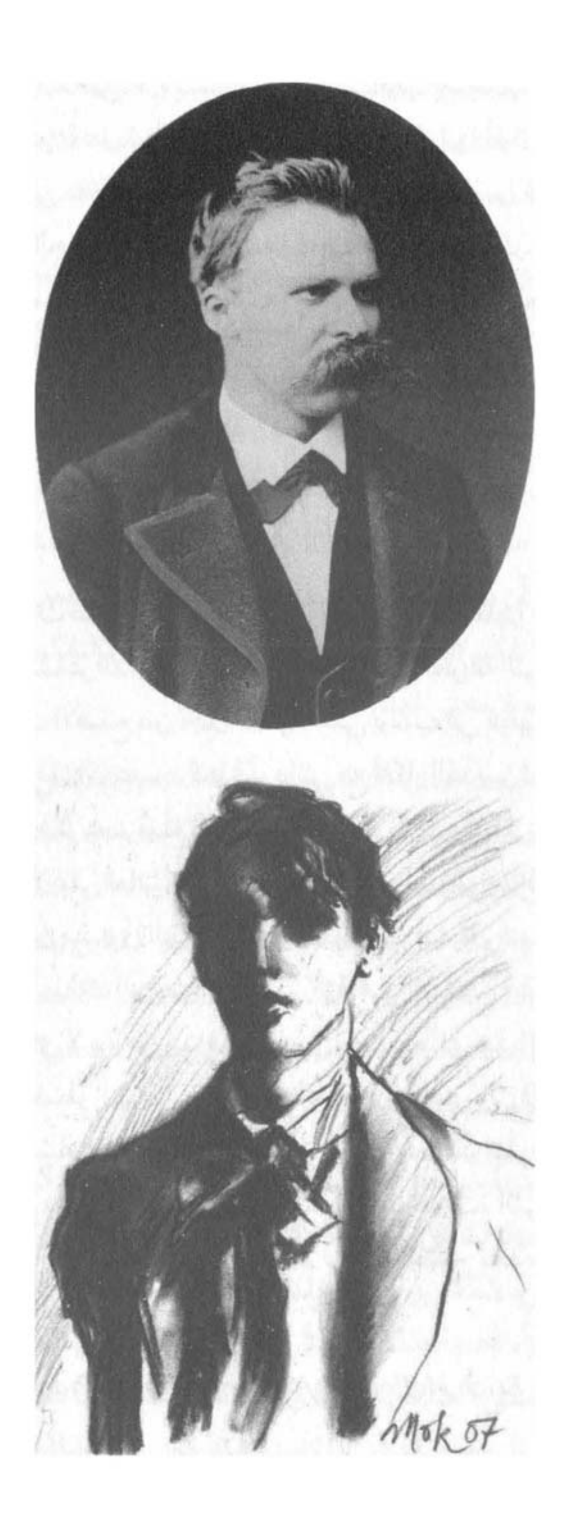
الشعر لا يتعارض مع الأفكار (ideas)، كما أوحى كلام گوته في حديثه مع ايكيرمان، ولا يكتفي بإعطاء معادل عاطفي للفكر، كما رأى أليوت. إن الشعراء دانتي، شكسبير، گوته، ريلكه، والسيد أليوت، في كتابتهم للشعر، يملكون أفكاراً، وهم - بذلك - يفكّرون. فقط في الشعر الغنائي الخالص والشعر الملحمي الخالص قد تكون الأفكار مهملة؛ لأنها غير وثيقة الصلة بالإدراك الجمالي، أو النقدي. إذا كانت أفكار دانتي هي أفكار توما الأكويني،

فستظلّ أفكاراً لدانتي: لا بسبب فضيلة الاستيعاب والتطابق الخيالي فقط، وبالتأكيد ليس بفعل توظيف "المعادل العاطفي". إنها أفكار دانتي، التي أعاد ولادتها في داخله - شعرياً. لأن الشعر ليس رداءً، يُلبَس حول الفكر، ولا هو انعكاسه الجمالي الظليل. الشعر ضرب معيّن من الفكر، مرتاب بأمره؛ لأنه يحيا زمناً، يفصل الفكر عن الشعر بصورة قاطعة، ولذا؛ كما يقول أليوت في "إيست كوكر"، فالأمر "لا يهمّ":

لأن أحدنا تعلّم - فقط - أن يحصل على الكلمات الأكثر صلاحاً
من أجل شيء، لا يرغب في قوله بعد، وطريقة
لم يعد يرغب في القول بها.

إذا ما حدث هذا، فإن مشكلة الفكر والشعر تأخذ مظهراً جديداً تماماً. فسعيد هو الشاعر الذي تقتصر وظيفته على تعلّم الطريقة التي يحصل فيها على الكلمات الأصلح من أجل الأشياء التي يرغب في قولها. إنه الشاعر الذي يفكّر داخل فكر عصره، كما فكّر دانتي مع أفكار القدّيس توما. والشاعر، فكّر في إطار فكر عصره، أم لم يفكّر، لا يعتمد بالضرورة على عمق وجودة هذا الفكر، ولا على تماسكه في منظومة أفكاره. السؤال هو إذا ما كان هذا الفكر يخرج من مستوى الخبرة الروحية ذاتها التي يتشكّل فيها الشعر، وإذا ما كان مرتبطاً بذلك الخزين من اليقين الثقافي الأساسي (يقين الشكوكية والرواقية) الذي لا يسحق الدافع الشعري تحت وطأته. هذه الخطورة تكون ممكنة حين يضطرّ الشاعر، بفعل فقر المرحلة الروحي، إلى المجاهدة من أجل التعبير الشعري عن الخبرات التي لم يسمع، ولم يُفكّر بها. حينها يتوجّب عليه أن يقوم بمهمّة التفكير كلها بنفسه؛ لأن الخبرات، التي يجد نفسه كشاعر ملزماً بإيجاد فكر شعري ملائم لها، لم تصبح بعد واضحة حتّى بمعنى الفكر العقلاني.

- عن كتاب: *Erich Heller / The Disinherited Mind*


Mok 07

ييتس ونيتشة في قصيدة "لعنة آدم"

في كتبه "حالة ڤاگنر"، "نيتشة ضدّ ڤاگنر"، و"مغيب الآلهة" - التي قرأها ييتس - أعطى نيتشة الفن أهمّيّة عليا. ففي زمن الانحطاط - حيث انحسار إرادة الحياة، وزحف العدمية، أو السأم - نحن أحوج ما نكون للتحفيز والتنشيط. يقول "إن الفن هو أكبر محفّز للحياة". وهذا ما حفّز آمال ييتس بشأن مستقبل الفن، كما عبّر عنه في مقالاته اللاحقة. وكذلك توكيد نيتشة في الربط بين الفن وبين الذاتية، أو بين الجمالية وعلم النفس، أو الربط بين كليهما وبين التاريخ.

ييتس ذاته في وهو في دوامة التوتّرات تهيّأ لمعترك في القصيدة، وخارج الدوامة نطق بنبوءة. الحدس يسبق العقل، الفعل يسبق النظرية. الحدس يوظّف مفهوم ما يسمّيه بـ "القناع"، أو العلاقة الديالكتيكية بين الفن والطبيعة، بين الموضوعية والذاتية، وهن يتفاعلن جميعاً في الذات الفردية، في المجتمع، وفي التاريخ.

خلفية قصيدة "لعنة آدم" معروفة: ما يزال ييتس يحبّ Maud Gonne، وصار يعرف أن حبّه لا أمل فيه. قابلها في بيت أختها (المرأة الحلوة الرقيقة في القصيدة) في دبلن، والأختان وييتس عاشا في لقائهما مشهداً، سرعان ما صنع منه ييتس دراما في قصيدة "لعنة آدم". إنها قصيدة طموحة وجريئة. وانا لا أستطيع أن أقنع بأن ييتس كتب القصيدة قبل قراءة نيتشة. الحدس يقول لي بأنه كان يقرأ بالمجلّد الذي كان يضمّ كتب نيتشة "حالة ڤاگنر" و"مغيب الآلهة". موضوع نيتشة كان يربط بين الفن والانحطاط والإرادة الفردية، ومنهجه الديالكتيكي كان يجسّد نظريته؛ أكثر قصيدة ييتس كان يتعامل مع هذه الأفكار ذاتها، وبالطريقة نفسها.

توكيد نيتشة على مسألة السيطرة الذاتية عبر وسائل الإرادة الخلاقة، والبطولية، والقوية، ربّما أعطى ييتس، اليائس بشأن حبّه، الدافع لأن يحاول أن يسيطر على مشاعر اليأس بشأن مود گُونة عبر إعادة خلق لتلك المشاعر على هيئة فن، ولكنه فن أقرب إلى الطبيعة أو الحياة الحقيقية، بصورة، لم يجرؤ عليها من قبل. لقد اتّخذ موقفاً ضدّ نفسه، كما نصح نيتشة، في التحدّث عن عالم التجارة، واليأس حين ، كما يؤكّد عنوان القصيدة، ما يزال عالم المثل الفردوسي يفتنه. في تقديم العالم الساقط مع تضمين عالم آخر خلفه، أنشأ ييتس واحدة من تعارضات القصيدة الأساسية. التعارض الأساس، الذي تعود إليه القصيدة من بيت لبيت، هو التورية الساخرة في وجهات النظر المتحوّلة. في كتاب "نيتشة ضدّ ڤاگنر" يؤكّد نيتشة على المظهر البطولي التامّ، من أجل بلوغ ما هو عميق. قصيدة ييتس تبدأ بـ:

سوية جلسنا في نهاية صيف ما،
تلك المرأة الرقيقة الحلوة، صديقتك المقرّبة،
وأنت وأنا، وتحدّثنا عن الشعر.

عن طريق إعادة صياغة خبرته في مشهد مسرحي، أو قصصي، يحاول ييتس أن يموضعه - أو يأتي به، إذا استعملنا مصطلح نيتشة، إلى السطح. في "حالة ڤاگنر" يصف نيتشة أنواع الأقنعة التي سيتبنّاها الناس، من أجل إخفاء آلامهم، وبذلك يتغلّبون على ذواتهم: " هناك عقول علمية تستخدم العلم؛ لأن العلم يمنح مظهراً بهيجاً، ولأن الروح العلمي تقترح بأن الشخص هو سطحي.. هناك ثمّة عقول متغطرسة ترغب مسرورة بإخفاء وإنكار حقيقة أنها في الأعماق أرواح مفكّكة، عصية على العلاج..". في قصيدة "لعنة آدم" ييتس يصبح لاعباً، مرتدياً قناع شاعر. هذا المسعى لمسرحة الذات توزّع وتجزّئ من ييتس، جزء هو "الروح المفكّك العصي على العلاج" الذي تحدّث عنه نيتشة، والآخر هو الشاعر العملي، يعرض حرفته، ويعرض "مظهره البهيج"، كما ينصح نيتشة. في اتّخاذه دور الشاعر يصبح ييتس متحرّراً من

وعي الذات الذي يجعله يُخفي وجهه وراء الرموز البعيدة للنجوم والأزهار التي كانت واضحة في قصائده المبكّرة. وحين يتقنّع أو يبتعد عن نفسه، يستطيع أن يكون نفسه؛ وبصورة متناقضة؛ لأن الحالة التي وُصفت في القصيدة هي "مصطنعة"، القصيدة يمكن أن تمضي قدماً إلى اكتشاف حقيقي، وإلى إفصاح ذاتي.

الاكتشاف الأول هو حول عمل الشاعر، الذي هو أكثر جهداً من جهد قاطع الحجارة، رغم أنها يجب أن "تبدو خاطرة لحظة":

قلتُ: "بيت من الشعر قد يشغلنا ساعات ربمّا؛
ومع ذلك، إذا لم يكن يبدو خاطرة لحظةٍ
فإن دررتنا وخلافها كانتا عدماً.
الأفضل أن تنحدر إلى نخاع عظامك
ونظف رصيف مطبخ، أو اقطع حجارة
شأن عالة عجوز، في مناخات مختلفة؛
فلكي تنطق بأصوات حلوة سوية
فيعني أن تعمل بجهد أكبر من كل هذا، ومع ذلك
لتبدو أكثر كسلاً بفعل صخب المصرفيين،
مديري المدارس، و رجال الدين
هذا الذي يدعوه الشهداء العالم.

في كتاب "قضية ڤاگنر" يدافع نيتشة عن مبدأ علم الجمال الذي يعتمد على المظهر البسيط. " ما هو جيد هو بسيط؛ وكل إلهي يسعى بخطى خفيفة - المقترح الأول لموقفي الجمالي"... لقد أسّس ييتس تعارضاً بين عمل الفقير المعدم وعمل الشاعر، قاموسه الشعري يعمل لتحديد التعارض ("اقطع حجارة" عبارة تبدو صلبة وعميقة؛ "تنطق بأصوات حلوة،" ضحلة ومصطنعة)؛ ومع ذلك، فإن المظهر، يقول ييتس، يُقنّع حقيقة الجهد في حالة جهود الشاعر. المحاولة والانضباط الذاتي؛ يصفهما نيتشة في "قضية

ڤاگنر" كطرق للخروج من الكآبة: "إنني أتطلّب شيئاً من الانضباط الذاتي: - عليّ أن أخوض معتركاً ضدّ كل ما كان مَرَضياً فيَّ... ومن ضمنها كل "النزعة الإنسانية" الحديثة.

في قصيدة "لعنة آدم" خاض ييتس معتركاً مع "النزعة الإنسانية": المصرفيون، مديرو المدارس، ورجال الدين يمثّلون الواقع الشاقّ، ومن باب "الانضباط الذاتي" بالنسبة لييتس أن يضعهم في قصيدة. ما إن يدخلوا القصيدة حتّى يشكّلوا محوراً لتعارض آخر: الإنسانية الحديثة، أو "المجموعة الصاخبة" في مقابل "الشهداء،" الذين "تخلّوا عن العالم". ييتس يخوض تجربة مع وجهات النظر، التي تضعه في موقع جديد، موقع وسط بين التعارضات، ممسكاً بميزان القوّة. القوّة التي تتولّد من سيطرته على النقائض تحرّكه قُدُماً باتجاه القسم الثاني من القصيدة:

تلك المرأة إذنْ
غمغمت بصوتها الفتي:
"ثمّة شيء واحد نعرفه جميعاً نحن النساء،
بالرغم من أننا لم نتعلّمه في المدرسة،
بأننا يجب أن نعمل بمشقّة؛ لنكون جميلات."

ثمّة فقرة في كتاب نيتشة "مغيب الألهة" في فصل، فُحِص من قبل ييتس في المحتويات تعيد تاكيد نيتشة على الشكل، ويضيف فكرة حول مصدر الجمال. تقديري أن ييتس قد قرأ خلال هذه الفقرة بعدها كتب قصيدة "لعنة آدم":

"الجمال ليس حادثاً. حتّى جمال الجنس البشري، أو العائلة، اللطف والعطف في مجموع سلوكهم، إنما يتطلّب جهداً؛ شأن العبقري، إنها النتيجة النهائية للعمل المتراكم لأجيال... أي كدح وجهد في خدمة الجمال تطلبه الرجال الأثينيون من أنفسهم لقرون من الزمان!... إنه أمر حاسم من أجل

مستقبل الناس والإنسانية، أن تبدأ الحضارة في المكان الصحيح - لا في "الروح". ... المكان الصحيح هو الجسد، السلوك، الكتيبة، الفيزياء؛ البقية تتبع من ذلك."

إذا ما كاثلين غونّة قالت حقاً، في محادثة مع ييتس، بأنه عمل شاقّ أن تكون جميلاً، فإن فكرة نيتشة لا بد قد أجبرتها. ييتس ينظر حول " المبدأ البطولي للـ looking-glass في كتابه "اكتشافات"، ولكن المرأة الجميلة المعتدلة في "لعنة آدم" تعرف عن هذا في عام ١٩٢٠، "الجمال ليس حادثاً"، قالت.

الشاعر يواصل الحوار، رابطاً الذكر والأنثى عن طريق إثبات، مذ عمل الشاعر (مذكر) والمرأة بصورة منفصلة في خدمة الجمال ، إنهما - ربّما - يعملان سوية في خدمة الحبّ:

قلتُ: "إنه من المؤكّد أن ما من شيء حسن
مذ سقوط آدم إلا ويحتاج جهداً إضافياً.
كان هناك عشاق يظنّون أن الحبّ ينبغي أن يكون
مضاعفاً بكثرة في المجاملة العالية
ذلك أنهم لو يتنهّدون ويقتبسون بالنظرة العارفة
سوابق من كتب قديمة جميلة؛
لكنْ - الآن - يبدو أن التجارة الخاملة كافية.

جذب المحاور المتعارضة يوجد هنا، في مستوى واحد، بين الماضي والحاضر، في توازن، يميل إلى ماضي القرون الوسطى، حين كان العشّاق في الحبّ الرفيع (Courtly love) يدرسون فن الحبّ. بالنسبة لهؤلاء العشّاق، يقول ييتس، إن النموذج الأمثل للمجاملات العالية تتطلّب تمريناً على أنماط رسمية من السلوك؛ حيث الأعراف الطالعة من الكُتُب القديمة الجميلة التي يتوجّب على العشّاق أن يناضلوا من أجل محاكاتها. فإذا

ما كان الحبّ الرفيع ، بالنسبة ليیتس، مؤلّفاً من مجاملات رفيعة، فأمر أكثر دقّة لأن الحقيقة أن المجاملات الرفيعة هي ذاتها مركّبة من الشكل الأپولوني (قواعد أو موروثات معزّزة بشواهد من الكُتُب العارفة) ومن الطاقة الديونيسية (التنهّدات العاطفية للعشّاق). المجاملات الرفيعة شيء حسن - شكل للجمال مشحون بالطاقة وبالجنس؛ لأنه خُلق عبر وحدة النقيض.

النقيض في الحبّ الرفيع هو العالم الحديث في صخبه الذي أثاره ييتس في البيت الأخير من المقطع، عن طريق تكرار كلمة "خامل" التي تشير إلى الشاعر. وجهة النظر تنتقل مرّة أخرى. "هو"، الحبّ الرفيع "يبدو" من وجهة نظر العالم الحديث "حرفة خاملة،" تشبه حرفة الشاعر. "يبدو" هي الكلمة المفتاح في هذا البيت الشعري وفي القصيدة. القصائد يجب أن "تبدو فكرة اللحظة،" والشعراء يبدون خاملين، ورجال المصارف مجموعة صلبة، النساء تبدو جميلات بصورة طبيعية، والمجاملات الرفيعة تبدو حرفة خاملة. في "مغيب الآلهة" ، يقول نيتشة، "هيراكليتوس سيكون على حقّ دائماً في قوله بأن الإنسان خيال فارغ. العالم كما يبدو في الظاهر هو العالم الوحيد؛ الـ "العالم الحقيقي" ابتُدع بصورة خادعة فقط". ييتس لم يتقبّل فكرة أن الواقع ذاتي، يُرى وفق زاوية النظر، مُشاد، بالرغم من أنه بدأ، في قصيدة Janus-faced، يُظهر اهتماماً برأي نيتشة حول العالم الظاهر. ومع ذلك، فإن التقاطب بين العالم الساقط ونقيضه المُقدّر - الزائل والخالد لدى ييتس - يسيطر على المقطعين الأخيرين من القصيدة.

"منذ سقوط آدم"، صارت الحالة الإنسانية تتطلّب كفاحاً؛ النموذج الأمثل للعشّاق الرفيعين وللشاعر يفترض فردوساً؛ حيث حرفة كل واحد ستكون خاملة كفاية. ولكن الحالة الإنسانية تُلزم الرجل والمرأة بالصراع والعمل - الولوج في الأرض، إنجاب الأطفال بألم. الضرب الأخير من العمل يوصل الحالة الإنسانية والزمن، يوصل المرأة خاصة وتغيّرات القمر، وإلى تقييد الإنسان بالزمن، الفكرة الطاغية كهذه في قصائده المبكّرة، يعود ييتس الآن في قصيدة "لعنة آدم":

باسم الحبّ جلسنا بنضج وهدوء؛
رأينا آخر جمرات النهار تخمد،
وفي ارتجاف خضرة السماء الزرقاء
القمر، كما لو كان صَدَفةً
مغسولة بماء الزمن في مَدّه وجَزْره
حول النجوم وتكسر في أيام وسنين.

باستثناء البيت الأول، الذي يبدو دراميا، تبدو هذه الستانزا ترجع إلى مدى رمزي في القصائد المبكّرة. إنها تامّة بحلاوة صوتها. الستانزا مؤثّرة؛ لأن أناقتها في الشكل، الذي يجعلها تبدو يسيرة، إنما وضع في حالة تعارض مع عالم العمل الذي قاموسه - "الشعر،" " فإن درزتنا وخلافها،" "رصيف المطبخ،" "رجال مصارف، مديرو مدارس، ورجال دين" - يجعلها تبدو صعبة، وعصية على المتابعة.

استخدم ييتس الكلمة "يبدو" أو يظهر مرّة أخرى في القصيدة. العالم الطبيعي، الساقط ("العالم الظاهري" لنيتشة)، بدوراته الزمنية، يدحر إرادة الشاعر الذي يجهد لدخول عالم مثالي مع محبوبته، ويعترف باندحاره. آخر "تبدو" ترد في البيت ما قبل الأخير:

لدي فكرة لا تصلح لأذن غير أذنك:

ذلك أنك كنتِ جميلة، وأنا سعيتُ جاهداً
لأن أحبّكِ على طريقة العشّاق القديمة السامية؛
تلك التي بدت سعيدة، وبعد كنا قد نمونا
منهكي القلوب كذلك القمر الأجوف.

إن الكلمات "تلك التي بدت سعيدة" تشير إلى وقت أبكر من حياة الشخوص المَعنية، وإلى مرحلة أبكر للقصيدة. في تحقيقها بشأن المظهر، وفي اختبارها لوجهة النظر، القسم المبكّر من القصيدة قد بقي "بشجاعة

على السطح"، كما نصح نيتشة؛ إنها بدت سعيدة؛ لأنها كانت سعيدة. إن مسرحة ذاته، وحالته الشخصية، وفنه قد منح ييتس طاقة وشجاعة؛ لينسى ألمه هو، أو يغيّره بصورة مؤقّتة، من أجل مسرة إعادة خبرة نهاية صيف ما. " عليّ أن أخوض في معترك ضدّ كل ما هو مرضي في داخلي،" يقول نيتشة في قضية ڤاگنر. في قصيدة "لعنة آدم" خلق ييتس ذاته المتناقضة، خلق شاعراً آخر من شاعر حالم، صوفي، وحيد، منهك القلب الذي سيطر على حياته وشعره حتّى الآن. إن سمة التضادّ مع الذات في قصيدة "لعنة آدم" هي سمة اجتماعية، ضمن حدود، وقوية. هذا الشاعر الثاني سوف يواصل الظهور في كتابة ييتس، تحت أسماء مختلفة: النهار (كتضادّ لليل)؛ الذات (كتضادّ للروح). إن تضادّ ييتس مع الذات لم يُدعَ - أبداً - باسم نيتشة، ولكن هذا هو اسمه الحقيقي. (*Frances Nesbitt Oppel / Mask and Tragedy, Yeats and Nietzsche / University Press of Virginia, 1987*).

فيرناندو بْسِوا
أنا لا شيء ... ولن أكون أيَّ شيء.



الشاعر مُلفِّق
البارعُ تماماً في تلفيقه
حتّى إنه يزيّف الألم
الألم الذي يشعره حقيقة.

***

أنا لا شيء.
ولن أكون أيَّ شيء.
لا أستطيع أن أُمنّي النفسَ أن أكون أي شيء.
ولكنْ؛ لديّ في داخلي كلُّ أحلام العالم.

***

الأدب هو الطريقة الأكثر تواضعاً في تجاهل الحياة.

***

وطني هو اللغة البرتغالية.

***

رفضتُ - دائماً - أن أكون مفهوماً.
أن تكون مفهوماً هو ممارسة بغاءٍ مع الذات.
أفضل أن أُؤخذ على محمل الجدّ في ما لم أكنه،
باقياً من الناحية الإنسانية مجهولاً، مع بساطة واحترام، أستحقّهما.

***

أنا اثنان، كلاهما يحافظ على ما بينهما من مسافة
توءمان غيرُ مُرفَقين ببعض.

***

الماضي هو كلُّ ما أخفقتُ في أن أكونه.

***

لدينا جميعاً حياتان: الحقيقية، التي نحلم بها في مرحلة الطفولة، ونستمر نحلم بها كباراً في طبقة ضباب خفيضة. والثانية الكاذبة، التي نحبّها حين نحيا مع آخرين، العملية، النافعة، والتي ننهيها في تابوت.

***

أن تملك آراءً هو أن تبيعها لنفسك.
أن لا تكون لديك آراء هو أن توجد.
أن تملك كلَّ رأي هو أن تكون شاعراً.

***

دائماً أشعر أنني كنتُ شخصاً آخر، بأنني شعرتُ بشيء ما آخر، بأنني فكّرتُ بشيء آخر.

ما أحضره هنا عرض مع مجموعة أخرى. والعرض الذي أحضره هو ذاتي.

***

ولكنني لستُ مثالياً في تنظيم الأشياء. لأنني أفتقر إلى البساطة الإلهية في أن أكون - فقط - ما أبدو عليه.

***

في الخليط المعهود لدرجي الأدبي، أحياناً أقع على نصوص، كُتبت منذ عشرة، خمسة عشر، أو حتّى أكثر من السنوات.

والعديد منها تبدو لي مكتوبة من قبل شخص غريب:

ببساطة لا أتعرّف على نفسي فيها. ثمّة شخص ما كتبها، وكان أنا. خبرتُها، ولكن اختباري كان في حياة أخرى، استيقظتُ منها توّاً، كما لو استيقظتُ من حلم شخص آخر.

***

ثمّة استعارات أكثر واقعية من الناس الذين يسيرون في الشارع.
ثمّة صور مطويّة بعيداً في الكُتُب، تعيش بحيوية أكثر من الرجال والنساء.
ثمّة عبارات في أعمال أدبية، لديها شخصية إنسانية، لا شكّ فيها.

ثمّة مقاطع من كتابتي، تجفلني خوفاً، فأشعرهنَّ بجلاء كأحياء، تظهر حادّة الخطوط على جدران غرفتي، في الليل، في الظلال ...

كتبتُ جملاً، أصواتها قُرِئَت عالياً، أو بصمت، (من المستحيل إخفاء أصواتهنّ)، لا يمكن أن تكون إلا من شيء ما، يتطلّب مظهراً تاماً، وروحاً كاملة.

***

أن تحبّ هو أن تتعب من الخلوة. ولذا فهو جبن، خيانة لأنفسنا. (من المهم جداً أن لا نحبّ).

***

أن لا تعرف شيئاً عن نفسك هو لتعيش. أن تعرف نفسك بشكل سيئ هو لتفكّر.

***

كلٌّ منا أشخاص عدّة، كثرٌ، وفرةٌ من الأنفس. فالذات التي تزدري محيطها ليست مثل الذات التي تعاني، أو تفرح.

في المستعمرة العظمى لوجودنا هناك العديد من الأنواع البشرية التي تفكّر وتشعر بطرق مختلفة.

***

في قلبي كرَبٌ مسالم، وهدوئي مصنوعٌ من استسلام.

***

مباركون أولئك الذين يعهدون بحياتهم للا أحد.

***

لا توجد قواعد. جميع الناس استثناءات لقاعدة، لا وجود لها.

***

أنا لا أعرف ما أشعر به، أو ما أريد أن أشعر به. أنا لا أعرف ما أفكّر، أو ما هو أنا.

***

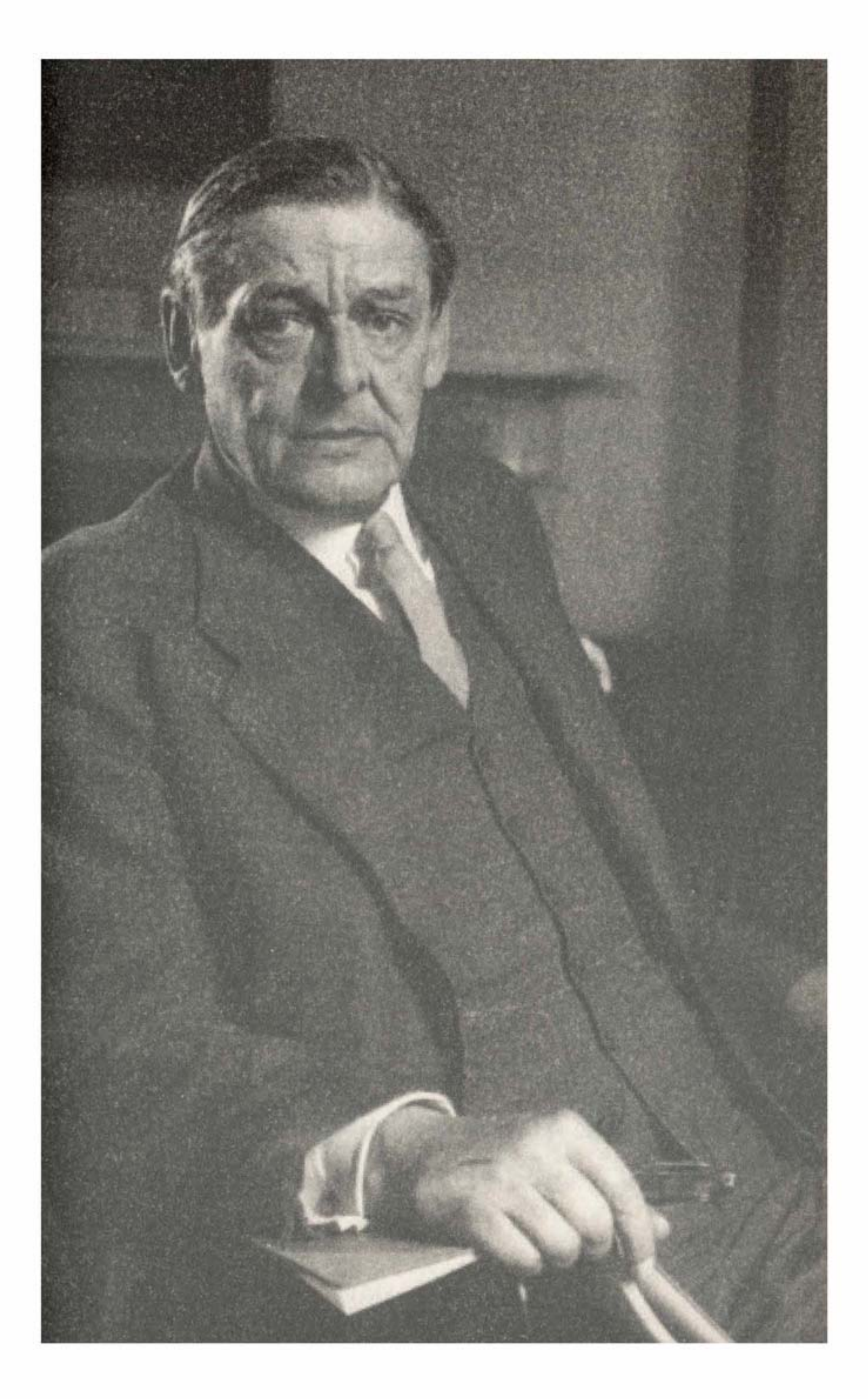
أودّ لو أكتب مديحاً للتنافر الجديد؛ ليكون بمثابة ميثاق سلبي لفوضى جديدة للأرواح.

***

صخور في طريقي؟ أبقيتُ عليها جميعاً. معها سوف أبتني قلعتي.

***

دعونا نشتري كتباً حتّى لا نقرأها. دعونا نذهب إلى الحفلات الموسيقية دون سماع الموسيقى، أو رؤية من هناك؛ دعونا نسير لمسافات طويلة؛ لأننا سئمنا من المشي. ودعونا نقضي أياماً كاملة في البلاد، فقط؛ لأنها مملّة لنا.



أليوت: "دانتي" الشاعر المحك

... المحصّلة أن أليوت جعل من دانتي مقياساً لكل مُنجَز شعري. هذه المحصّلة غير مُدهشة. فالناقد جون راسكن عدّ دانتي الإنسان المركزي للعالم كله، لا شاعراً فائقاً فحسب. فهو يمثّل، وبتوازن تامّ، القدرات الخيالية والفكرية والأخلاقية في أرفع مستوياتها. أليوت، بدوره، يفصل الشعر عن الإنسان الذي وراءه. إنه يوضح بأن فلسفة گوته، على سبيل المثال، بغيضة إلى نفسه، مقارنة بفلسفة دانتي: "أعتقد ذلك لأن دانتي هو الشاعر الأصفى، لا لأن دانتي هو الإنسان الأصفى، مقارنة بـ گوته الإنسان". أليوت يحاول بشيء من الصعوبة التمييز بين المعتقد الفلسفي وما يسمّيه بالموافقة الشعرية. إنه يعني في الظاهر أنك في قراءة "الكوميديا الإلهية" تترك جانباً كلا الإيمان واللا إيمان. فليس من الضروري، لكي تفهم القصيدة، وتستجيب لجمالها، أن تشارك دانتي نفس الإيمان. القارئ لا يحتاج أن يصون نفسه، حتّى وهو على مبعدة، من التوكيدات المتطفّلة لقيم الشاعر الشخصية، كما يفعل عند قراءة گوته. والسبب بسيط بالنسبة لإليوت. إن فلسفة متماسكة، كالكاثوليكية، تجهّز الشاعر والقارئ معاً بنظام موضوعي. وبالرغم من أنه يقرّ بأن دانتي، مثل لوكريتيوس، قد استعان بمهارات شعرية، من أجل أن يولّد مذهباً أو عقيدة، إلا أنه حاول ذلك بمسؤولية. سيجد القارئ لدى دانتي ولوكريتيوس القانون الجمالي، أو التبرير الجزئي لوجهات نظرهما بشأن الحياة بواسطة الفن الذي أنتجا. هذان الشاعران لا يحاولان الإقناع، بل إيصال ما يشعران به في حالة الإيمان بمعتقد معين. يقول أليوت: "إن مهمّة الشعر

ليست في التأكيد على شيء ما بأنه حقيقي، ولكنْ؛ في جعل تلك الحقيقة بالنسبة لنا واقعية بامتلاء".

الأمر ذاته لا يصحّ على شاعر مثل بليك (Blake)، الذي انتبه أليوت إلى أنه يفتقد إلى الشكل المعماري، وإلى القدرة على المزاوجة المناسبة بين الشعر والفلسفة، تماماً كما هي الحال مع گوته: "بليك لا يملك الموهبة البحر متوسطية في السيطرة على الشكل، تلك الموهبة التي تعرف كيف تستعير، كما استعار دانتي نظريته عن الروح. إنه يحتاج إلى أن يُبدع فلسفة وشعراً معاً". موهبة الشكل هذه توضح من ناحية لماذا يبدو دانتي كلاسيكياً، في حين بليك شاعر عبقرية - فقط - على حدّ قول أليوت. وإليوت يعتقد بأن فلسفات لوكريتيوس ودانتي المختلفة جوهرياً؛ لأنها مركزية في تاريخ الحضارة الغربية، ما تزال تحمل قوّة تأثيرها على الكائن الإنساني، بينما تعجز فلسفة ميلتون، وكذلك بليك، بسبب كونها ابتداعاً فردياً، عن ذلك. القصور لا يعود إلى ميلتون وبليك، بل إلى العصر الذي عجز عن مَدّهما بحاجتهما.

أليوت يكرّر دفاعه في معرض مقارنته المعروفة بين شكسبير ودانتي.. فالأول ليس شاعراً فيلسوفاً كالثاني، ولكن الثاني ليس فيلسوفاً على الحقيقة:

"لا شيكسبير ولا دانتي مارسا أية عملية تفكير حقيقية - فهذه ليست وظيفتهما... حين يقول دانتي:

La sua voluntade e nostra pace

هذا شعر عظيم، وهناك فلسفة عظيمة وراءه، وحين يقول شكسبير:

كذباب لأطفال مرحين، كذا نحن بالنسبة للآلهة
تقتلنا على سبيل الهزل

هذا شعر عظيم أيضاً، بالرغم من أن الفلسفة التي وراءه ليست بذات المستوى. ولكن الجوهري أن كلاً منهما يعبّر، بلغة تامة، عن شيء من نازع إنساني دائم. وكذلك عاطفياً يبدوان متساويين قوّة وإخباراً وفائدة".

إن دانتي ينسج فلسفة توما الإكويني في خيوط حياته الخاصة، مقدّماً جانباً عاطفياً وعقلياً مساوياً لنظام فلسفي محدّد، بُني من قبل فيلسوف - على أنه يتحرّر - أحياناً - من هذا النظام. شكسبير، من جانبه، يملك القدرة على إنجاز شعر عظيم من داخل فلسفة حياة على شيء من التشوّش والقصور.

يُنتقد أليوت على تفضيله شعر دانتي، بسبب أنه يمثّل موقفاً من الحياة أكثر حكمة ومعقولية من موقف شيكسبير. هذا الانتقاد لم يأخذ في الحسبان زاوية نظر أليوت الخاصة بهذا الشأن. فإليوت يعترف بأنه متحيّز شخصياً لشعر، يُكتَب بأسلوب واضح، سواء اعتمد على فلسفة الإكويني، ابيكيورس، أو حكماء الغابات الهنود. ولكن هذا التفضيل لا ينطوي على حكم بالتفوّق: "إنني أفضل الثقافة التي قدّمت دانتي على الثقافة التي قدّمت شكسبير. ولكنني لا أرغب في قول إن دانتي كان الشاعر الأعظم، أو إنه يملك عقلاً أعمق". إنه وضع دانتي وشكسبير في مستوى واحد: "فهما اقتسما العالم الحديث بينهما، وما من ثالث". (p. 5 - 7).

... إن عبور دانتي لتخوم الروح، وتجربة الصحراء، لابد أنها صدمت أليوت بفعل الشبه مع الفلسفة الكلاسيكية الأميركية التي تشرب بها كطالب دراسات عليا في هارفرد. لقد استطاع ربط أرضه الخراب الحديثة، على سبيل المثال، بالفضاء العقلي، أو "القفر"، الذي انسحب إليه الفيلسوف - على حدّ تعبير جوسياه رويس، معلم أليوت الخاص -:

"طريق التأمّل طويل. غابة جهلنا المشترك مظلمة وشائكة. سعداء حقاً

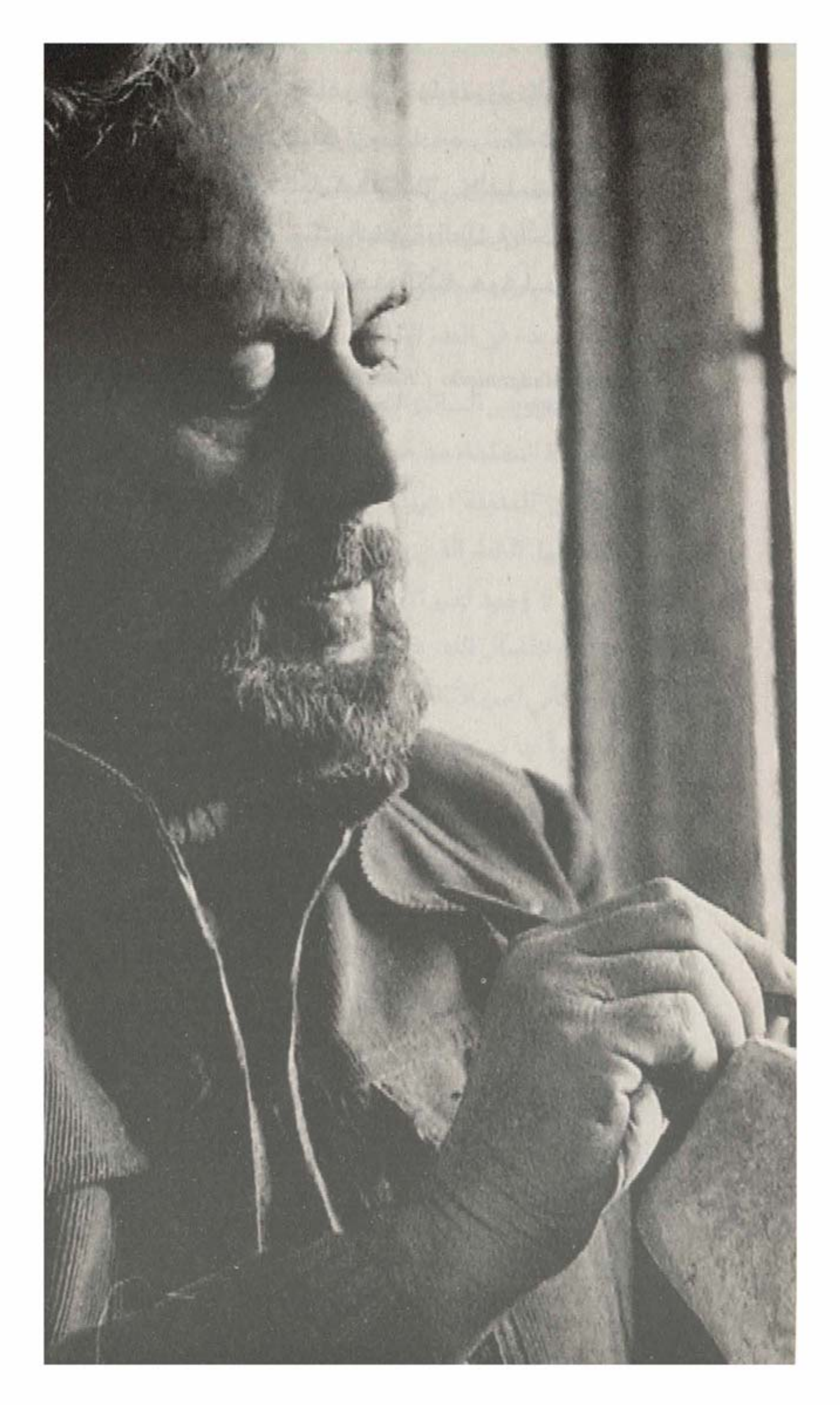
أولئك القانعون بالحياة والعمل - فقط - داخل أقاليم؛ حيث سعي الحضارة العملي مهّد لهم الأرض، وحيث مهمّة الحياة مقصورة على حرث الحقول الخصبة، وعلى المسير في الطرق المعبّدة. الفيلسوف، في عالم الفكر، مقدّر عليه أبداً - أن يظلّ ساكن التخوم. ويجب أن يبدو مجرّد متجوّل في نظر الآخرين. إنه يعرف كم تجوّل بعيداً، وكم عليه أن يكتشف في كل حين أرضاً قاحلة جديدة في القفر الخالي".

إن فيلسوف رويس الساكن التخوم يجد نفسه، شأن دانتي، داخل غابة الشكّ والجهالة المظلمة، مذ عجز دغل عقله عن تعيين طريق سالكة. إنه يهيم بعيداً عن "المدينة"؛ حيث اليقين هو السائد على هيئة معتقدات الجماعة وأعرافها. الخطر الذي يهدّد دليلاً عقلياً كهذا هو الانسحاب داخل الأنانة (حيث لا وجود لغير الأنا). هذا الانفصال المتطرّف بين "القفر" و"المدينة" هو انفصال ظاهر فقط؛ لأن "الفيلسوف، كرجل تخوم، قد روّض قفر الفكر الأناني (من الأنانة) في أن بيّن أن ذاك ليس قفراً البتّة. بل هو المدينة منظوراً لها من زاوية أخرى".(p. 42).

... إن دراسة دانتي تحت تأثير جورج سانتيانا في كتابه "ثلاثة شعراء ميتافيزيقيون" أعطت أليوت دافعاً للاهتمام الشخصي بعلاقة الفلسفة والشعر. السؤال الذي طرحه سانتيانا يشكّل محور نقاش أليوت: "هل الشعراء، في أعماقهم، يبحثون عن الفلسفة؟ أو هل الفلسفة، في النهاية، ليست إلا شعراً؟". من اللمحة الأولى يبدو أن هناك شيئاً قليلاً مشتركاً بين الشاعر والفيلسوف. يقول سانتيانا: "الشاعر يملك أسوأ لحظاته حين يحاول أن يكون فيلسوفاً". ويتّفق أليوت في الرأي بأن الشعر والفلسفة يعملان أفضل في جمجمتين منفصلتين، لا جمجمة واحدة. ولكن التقارب بين النشاط العقلي المجرّد للفلسفة وبين المخيّلة الملهمة للشعر هو تقارب ممكن باتفاق الرجلين، يقول سانتيانا:

"الفلسفة تكشف في العالم عن شيء ما جميل، تراجيدي، ومتوافق مع العقل، عن ما يحاول كل شاعر أن يمسك به... حالة تأمّل هادئ لكل الأشياء في نظامها وقدراتها. تأمّل كهذا تخيّليّ.. والفيلسوف الذي يحاوله شاعر. والشاعر الذي يوجّه مخيّلته الملتهبة والعملية باتّجاه نظام الأشياء كلها، أو باتجاه أي شيء داخل ضوء هذه الكلّيّة، هو فيلسوف". وهذا ما يراه أليوت أيضاً.

Dominic Manganiello / Eliot and Dante / (The Macmillain Press 1989)



ريتسوس واللحظة الميتافيزيقية

تأمّل القصيدة التالية لـ "ريتسوس":

ثلاثية

وهو يكتبُ، دون أن ينظرَ إلى البحر.
أحسّ بارتجافة في قلمه -
إنها اللحظةُ التي أومضت فيها الفنارات.

تأمّل القصيدة غافلاً قيمتها وترجمتها عن اليونانية. إن الضمير "هو" في القصيدة يعود إلى الشاعر، إلى ريتسوس ربّما، وما تمنحنا إياه القصيدة هو علاقة ميتافيزيقية بين الشاعر وبين العالم. الفنارات تومض، والشاعر - بسبب كونه شاعراً - يشعر بقلمه يرتجف: ارتجافة، أحدثتها إيماضة الفنارات. يمكننا أن نسمّي اللحظة ذاتها ميتافيزيقية. إنها ليست عقلانية. ليست علمية. لم تتحكّم فيها أنظمةٌ منطقية من علّةٍ ومعلول. بل تقترح عالم انجذابات متجانسة وحساسية إزاء هذه الانجذابات من قبل الشاعر.

تأمّل قصيدة أخرى لـ "ريتسوس":

وسم

بينَ أشجار الغابة شجرةٌ واحدةٌ
ترتجف أغصانُها دون هبّةٍ من نسيم.

بعدها ترجع في منتصف الليل
إلى صمتها الرخامي مثل ثريا مطفأة،
باعثةً الأنفاس المتسارعة في الرعاةِ، الخيولِ، النجوم.

ارتجافة الأغصان لحظةٌ ميتافيزيقية هي الأخرى، مستعصية على الفهم، إذا ما اعتمدنا عملية التفكير العقلية - ولنقل الأرسطوطالسية - المألوفة. فالقصيدة مضادّة لذلك دون شكّ. إنها تفترض عالماً آخر وراء عالم المقاييس العلمية. لنجد أنفسنا ثانية في عالم الانجذابات المتجانسة. كون أوسع من العالم؛ حيث النجوم فيه تسارع في أنفاسها. شيء ما خطير وسرّيّ يحدث، وهذا السّرّ الغامض يتواصل مع تردّد أمواجٍ لحجارة، أُلقيت في بحيرة. القصيدة لا تحاولُ إيضاحاً للسّرّ، تحمل في طيّاتها شهادة عنه، وعن تلك الانجذابات، التواصلات، التطابقات. وصورة التشبيه "مثل ثريا مطفأة في منتصف الليل" تحاول أن توسَّع من مشهد تلك الانجذابات خارج هذا العالم وإلى العالم المتخيَّل. والأكثر أهمّيّةً أنها تلغي الحدود الفاصلة بين هذين العالمين. أو أنها توسع من حدود هذا العالم إلى ذلك العالم العصي على الخيال.

هذه قصيدة أخرى لـ "ريتسوس":

يوم الرجل المريض

طوال النهار، ألواحُ أرضيةٍ رطبةٌ متعفّنة -
تجِفّ، وتتبخّر تحت الشمس. الطيور
تتطلّع من أعالي السطح إلى أسفلَ، لحظةً، ثمّ تحلّقُ بعيداً.
في الليل، عند حانةٍ مجاورة ثمّة حفّارو قبور
يأكلون سمكاً، ويشربون،
وينشدون أغنيةً ملأى بثقوبٍ سود -

بدأ نسيم من هذه الثقوب يهبُّ خارجاً
فترتجفُ الغصونُ والضوء.
والورقُ الذي يبطّن رفوفه يرتجف أيضاً.

من جديد نحصل على لحظة ميتافيزيقية، وعلى سلسلة من انجذابات متجانسة. ولكن العلاقات هنا تبدو أكثر منطقية. فالرجل المريض يرى في المحيط حوله دليلاً على ما يخفيه مرضه من سوء عاقبة: رائحة عفن، طيور تحلّق بعيداً، ونسيم - ريح الموت - يهبّ عبر ثقوب أغنية، ينشدها حفّارو قبور. الرجل المريض يسمع هذه الأغنية؛ لتذكّره من جديد بمأزقه. إنه يرتجف، ويرتجف كل شيء. هنا يتوحّد أيضاً العالمان الحقيقي والمتخيَّل. أن نقول إن الأغنية ملأى بثقوب سود يعني أنك تصنع صورة، استعارة. ولكنْ؛ في البيت التالي لها: "بدأ نسيمٌ من هذه الثقوب يهبّ خارجاً" تصبح الثقوب فعلية. والنسيم يُقدَّم كنسيم حقيقي.

قصيدة أخرى. وكما في المثال الأول، لنا أن نفترض بأن الضمير "هو" يعود لـ "ريتسوس" نفسه. والقصيدة تصف إحباطاً مؤقّتاً، ولا يقينياً بشأن عملية كتابة الشعر. بعدها تخلص القصيدة إلى بيان بشأن الغموض، وما تسعى إليه من هدف.

تجوال منتصف الليل

أخيراً، وهو خائفٌ من القصائدِ والسجائر الكثيرة،
خرج عند منتصفِ الليل إلى ضاحية المدينة، في تجوال
بسيط وهادئ بين دكاكين الفاكهة المغلقة.
وبين أشياء حسنةٍ بأبعادها المبهمة الحقّة.
بمنديل ورقي، يمسحُ أنفه بين حين وآخر،
فقد أخذ برداً من القمر. وأمامَ الرائحة اللاذعة

للقرميد البليلِ يتوانى، ويتوانى أمام الفرسِ المعقول
بشجرة السرو، أمامَ القفل الكبير للهُري.
آه، مثل هذا - قال -
بين أشياء لا تحوجكَ إلى شيء -
وشرفة صغيرة بكرسي متوحّد. وعلى الكرسي
قيثارُ امرأةٍ ميتة تُرك مقلوباً.
في قفا القيثار تتلألأ الرطوبة بسرّيّة -
إن لألأةً كهذه هي التي تمنع العالمَ من أن يموت.

وُلد "يانيس ريتسوس" في الأول من أيار، ١٩٠٩، وتوفي في ١١ تشرين الثاني ١٩٩٠. كتابه الأول "الجرارة" Tractor نُشر عام ١٩٣٤ ونظم قصائد، كَتَبَها بالتفعيلة والقافية التقليديتين. كما فعل مع كتابيه التاليين، ولكنه في أواخر الثلاثينات من عمره تحوّل إلى الشعر الحُرّ. نتاجه الإبداعي ٩٣ كتاباً شعرياً، ثلاثة أعمال درامية، تسعة كُتُب قصصية، كتاب من فن المقالة و١١ كتاباً مترجماً. وكان إلى جانب ذلك، يرسم، ويضع أعمالاً موسيقية، وله أدوار كراقص وكممثّل. تُرجم شعره إلى قرابة خمسين لغة، وحصل على كل جائزة عالمية معروفة، باستثناء جائزة نوبل، التي كان سيحصل عليها - ربّما - لو لم يكن شيوعياً. إن معتقداته السياسية قادته إلى ١٢ سنة من السجن، وإلى المنفى. الأول بعد الحرب الأهلية اليونانية، والثاني خلال الحكم العسكري في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات. بالرغم من أن أكثر قصائده القصيرة تشبه القصائد التي عرضنا لها إلا أنه وضع عدداً من القصائد الطويلة، وعدداً من القصائد المستوحاة من التاريخ والأسطورة اليونانيين، إلى جانب عدد من القصائد السياسية. القصائد القصيرة سلسلة من الصور المستقلّة، أو الموحّدة السياق. ولقد حاول هو التعريف بهذه العملية الإبداعية.

على وجه التقريب

بيديه التقط أشياء، لا انسجام بينها - حجارة،
قرميدةَ سطح مكسورة، عوديْ ثقاب محترقين،
مسماراً صدئاً من الجدار المقابل،
ورقةَ غصن دخلت خلال النافذة،
قطراتِ ماء من مزهرية مبلولةٍ. القشةَ تلك
التي حملتها الريح إلى شعرك البارحة -
التقطها جميعاً، وابتنى، في الباحة الخلفية، شجرةً على وجه
التقريب.
في جملة "على وجه التقريب" هذه يكمن الشعر. هل لك
أن تراها؟

الضمير في البيت الأول هو "ريتسوس" أيضاً. وعملية كتابة القصيدة هنا تعني إلحاق أشياء، لا تلتحق ببعض - عادة - من أجل خلق تمثيل representation لشيء جديد تماماً: محاولة مقاربة ما هو غامض وسرّيّ. هذا احتمال - فقط - في ذهن ريتسوس إذا ما كان احتمال الانجذابات المتجانسة بين كل الموجودات موجوداً.

هذه قصيدة أخرى.

معنى البساطة

أتخفّى وراء الأشياء البسيطةِ، لذا؛ ستعثر عليّ.
فإذا لم تعثر عليّ، فعلى الأشياء ستعثر.

ستمسُّ ما مسّته يدي،
بصماتُ أصابعنا ستندمج ببعض.
قمرُ أغسطس يتلألأ في المطبخ
كصحنٍ من الصفيح (كذلك أصبحَ بفعل ما قلته لك).
إنه يضيء البيتَ المهجور وصمتَه الجاثي.
دائماً يبقى الصمتُ جاثياً.

كلُّ كلمةٍ مدخلٌ للقاء،
كثيراً ما يلغيه أحدُنا،
وذلك حين تكون الكلمةُ حقيقيةً: حين تصرُّ على اللقاء.

إذا ما كنتَ تفكّر بـ"ريتسوس" كماركسي مخلص، فسترى في داخل هذه القصيدة شيئاً من الموقف الجمالي الماركسي: الإصرار على بساطة التفصيل، الذي يملك أن يدركه كل قارئ، بغضّ النظر عن درجة ثقافته. الإصرار على العلاقة بين الكاتب والقارئ، وعلى مسؤولية الكاتب أمام القارئ في خلق لغة "حقيقية" تعزّز تلك العلاقة. فالكلمة ليست حقيقية إلا إذا وُجدت؛ لتتواصل مع قارئها. ولكنْ؛ في المقطع الثاني من القصيدة يرى أحدنا - أيضاً - مسؤولية الشاعر إزاء ما هو غامض وسرّيّ. مسؤولية أن يكون شاهداً عليه، وأن يقدّمه بلغة "حقيقية". وكما قال هو: "كذلك أصبح بفعل ما قلته لك". هذه هي محاولة الشاعر: أن يصنع شيئاً ما حقيقياً مع الكلمات. اللغة قناة، يتدفّق عبرها الغامض السّرّيّ إلى القارئ.

هذا نصّ آخر. الضمير "هو" يعود للشاعر أيضاً.

يوماً ما، ربّما

أريدُ أن أريك ذلك الوردَ الذي يتجمّع كالسحب

ولكنك لا ترى. إنه ليلٌ - ما الذي يستطيع أحدُنا أن يرى؟
الآن، لا خيار لي إلا أن أرى خلال عينيك، قال هو،
ولذا؛ فأنا لستُ وحدي، وأنت لستَ وحدك،
وما من شيء؛ حيث أُشير.
وحدها النجوم تزاحمت سويةً في الليل، متعبةً
كالعائدين من النزهة خائبين،
جائعين، وما من أغان.
بل حفنةُ أزهارٍ بريّةٍ ذابلةٍ في أكفِّهم المبتلّة بالعرق.

ولكني سأظلُّ مصرّاً على أن أرى وأُريك، قال هو،
لأنك إنْ لم ترَ أيضاً، فكأني ما رأيتُ -
سوف أصرّ - على الأقلّ - أن لا أرى بعينيك -
وربّما سنلتقي، على مشهدٍ مختلفٍ، ذات يوم.

الشاعر يتطلّع إلى النجوم المتزاحمة المتعبة. إلى ما هو فعلي، ويرى "ذلك الورد الذي يتجمّع كالسحب في الليل"، وهو الغامض السّرّيّ. الشخص الثالث في المقطع الثاني هو الشاعر. وما يربك قليلاً هو غيابُ الأقواس حول حديث الشاعر نفسه. إن مهمّة الشاعر تكمن في استعمال لغة، تجعل القارئ يرى ما يراه هو. أولاً بالتخفيف من عزلتيهما الحقيقيتين، ومَدّ جسور بينهما. ولكي يعطي الشاعر، ثانياً، شرعيةً لما يراه؛ لأن القارئ إذا لم يكن يرى ما يراه الشاعر، فقد يكون هذا الأخير في حالة هلوسة. ثالثاً، لكي يظهر حالة الغموض، ويعطي شاهداً عليها. السبب الأول اجتماعي، الثاني نفسي، والثالث أخلاقي. إن ما يغوي الشاعر دائماً هو أن يزيل الستار عمّا هو سرّيّ؛ لكي يجعله أكثر أرضية، وذلك عن طريق رؤيته بعيني القارئ، من أجل ضمان العلاقة معه. ولكنْ؛ في الوقت الذي قد تعني هذه الحالة التقليل من شأن عزلته الحقيقية، فهي تقلّل - أيضاً - من ميزة سرّيّة وغموض القصيدة. وفي هذا خيانة لها. في الفقرة الأخيرة من القصيدة يقرّر الشاعر

تجنّب فكرة إزاحة الستار عمّا هو سرّيّ، ويصرّ على الرؤية بعينيه هو، وجعل القارئ يشاركه بها. إنه يرفض اللقاء المحدود بينه وبين القارئ، والذي يؤمّله بالتخفيف من العزلة، على أمل لقاء أكمل في المستقبل حين يكتمل الفَهْم.

هنا قصيدة أخرى يعالج فيها "ريتسوس" عمليّته الإبداعية.

إيضاح ضروري

هناك فِقراتٌ بعينها - وأحياناً قصائدُ برمّتها -
لا أُدرك معانيها. وما لا أدركُه
هو الذي يمسكُ بي جافلاً. لك الحقّ في التساؤل.
ولكنْ؛ لا تسألني. لأنني لا أعرفُ، أعترف لك.
الإضاءاتُ المتماثلة من المركز ذاته. وصوت المياه
وهي تسقط شتاءً من الزاروب الطافح،
أو صوتُ قطراتٍ من زهرة في حديقة مبلولة،
بطيئةٍ، بطيئة على مساء الربيع كنشيج طائر.
إنني لا أعرف ما يعنيه هذا الصوت. ولكني أسلّم به مع ذلك.
وكلُّ ما أعرفه أوضحتُه لك. فما أنا بمهمل.
ولكنْ؛ حتّى هذه تُسهم في إثراء حياتنا.
من عادتي أن أرقبَ، وهي نائمة، كيف تشكّل ركبتاها
مثلّثاً على شرشفِ السرير -
وليس هذا بدافع الحبّ وحده. هذه الزاوية
كانت غايةً في الرقّة. وعبيرُ الشرشفِ والنظافةِ
والربيع الإضافي. ذلك الشيء الذي لا سبيل إلى إيضاحه
هو الذي حاولتُ - عبثاً - أن أوضحه لك.

الشاعر - هنا - لا يحلّل، أو يحدّد معنىً، إنه يصفُ، يقرّب شاهداً، أو

يشهدُ هو. ولكن التفاصيل لا تصف "الشيء الذي لا سبيل إلى إيضاحه"، إنها تكمله. إنها تصف الفضاء الذي يحيطه، أو تكشف عن آثار الأقدام: كدليل على عبوره. الشاعر يرسم، أو يحدّد بالخطّ البياني ذلك الشيء. وفي وجه هذا الغامض، يبدو الشاعر متواضعاً ومُحبطاً. فقد لا يكون مُدركاً له، ولكنه مُعترف به. ولكنْ؛ وراء كل هذا هدف أخلاقي: فشهادة كهذه تُثري حياتنا. وهذا الموقف ليس ببساطة ماركسياً. إنه جزء من تحديد وظيفة الشاعر، التي أدركها الإنسان منذ أول التاريخ.

في المثال التالي، يقدّم "ريتسوس" هذه العملية الإبداعية بصورة أكثر يُسراً. إن الضمير، ضمير الغائب، في البيت الأول يعود - كما يبدو - إلى "عملية" كتابة القصيدة.

أكثر كفايةً

لك أنْ تُنجزَها بيُسر - حيثُ يكفي
أنْ لا تحاولَ إقناعاً، ولا خداعاً.
وحدها الطيورُ، الأطفال، الموسيقى، الأرائكُ، الستائرُ، وحدها.
المرأةُ العليلةُ تكوي الملابس. ذبابةٌ أخيرة
على وشك الموت تحوم فوق الشرشفِ الدافئ.
وراء موتنا المعتاد ثمّة تتالٍ سرّيّ لميتاتٍ هادئة،
وراء أنصابه مهذّبةٌ وتمجيديةٌ داخل تلك المعجزة السريعة الزوال،
داخل ضوء هذه المرآة، التي تعرف كيف تنسخ
(بأي مقدار من الزيف، أو التشظية) مجدَ جسدَيْن عاريَيْن.

أن تكون شاهداً يعني أن تنقلب كلّيّةً إلى ما أنت شاهد عليه: "المعجزة السريعة الزوال". لأن الكاتب إذ يتدخّل عن طريق الإقناع، أو الخداع، إنما

يدمّر البيّنة. إن من الصعب أن لا يغشّ المرء. فهو مليء بالآمال والتوقّعات. يطمع بأن يكون محترماً، محبوباً، مثيراً للإعجاب، وموضع ثقة. يريد أن يكون هدفَ الناشرين، ورجلَ منصبٍ وعلوِّ شأن. و"ريتسوس" يسمّي كل هذه الرغائب السطحية ضرباً من الغشّ كفيلاً بتحطيم أية إمكانية للنجاح. الكاتب يخضع للسّرّيّ الغامض، وفي أحسن حالاته يرفع مرآةَ زيف وتشظية لذلك السّرّيّ الغامض، وفي معظم الأحيان، يخيب. ولكنْ؛ ما معنى أن يحقّق نجاحاً؟ ما هو تأثيرُ القصيدة الناجحة؟ إنها باختصار تسحبُنا خارجَ عزلتنا، خارجَ ما هو دنيوي. وتتحدّى كلَّ أفكارنا حول العلّة والمعلول، وكل أفكارنا عمّا هو حقيقي، وغير حقيقي. تتحدّى حالةَ الرضا عن النفس ذاتها. ومرّة أخرى، يُثبت "ريتسوس" ذلك بقصيدة.

أرجَحةٌ ساكنة

حين وثبتْ لفتحِ الباب
أسقطت سلّةَ ملفّاتِ الخيوط.
تبعثرت الملفّاتُ تحت الطاولة، تحت الكراسي،
وفي الأركان المنسية.
تلك التي كانت بُرتقاليةَ الحمرة
استقرّت تحت المصباح الزجاجي، والبنفسجيةُ
في عمق المرآة، وتلك الذهبية -
ما من ذهبية بين الملفّات -
من أين جاءت؟
على وشكِ أن تنحني، أن تلتقطَ ما تبعثر،
وتعيدَ نظامَ الأشياء قبلَ أن تفتح الباب.
ولكنْ؛ ما من وقت، فقد طُرق البابُ ثانيةً
وقفت دون حراكٍ، عاجزةً، مسبلةَ اليدين.

وحين تذكرت أن تفتحَ - لم تجدْ أحداً.
أهذا ما يحدث مع الشعر، إذنْ؟
أهذا ما يحدث - تماماً - مع الشعر؟

القارئ لا يواجه "المعجزة السريعة الزوال" فقط، بل "العجز" قبلها. إنه باختصار يصبح مشاركاً في المعجزة. ولكنْ: أية معجزة؟ إنها شيء ما ينوجد خارج الخبرة المعروفة. شيء ما لا يبدو ذا معنى داخل ما تعلّمناه عن معنى الأشياء. إنها علامة عن النسيج الخفي للكون. بحضورها يتلاشى كل ما اتّفقنا على تحديده وتعريفه. المرأة داخل القصيدة لا قدرة لها على أن تقول ما الذي حدث. باستثناء أن شيئاً ما هائلاً قد تحقّق.

إن "ريتسوس" يحاول أن يوّلد تأثيراً عن طريق ربط سلسلة من تفاصيل - أو "أشياء لا انسجام بينها" كما أشار في قصيدة سابقة - تتجاور - أحياناً - بصورة سوريالية، بالرغم من أنه يرفض هذه المفردة. ما يجعل هذه التفاصيل ذات تأثير فعّال عند "ريتسوس" هو فكرة "الانجذابات المتجانسة": فكرة أن كل الأشياء مترابطة بصورة ما مع بعض. إن هذه الأفكار تعيدنا إلى التعريفات المبكّرة للشعر، في المرحلة التاريخية، التي كان الشعر والسحر فيها متداخلين مع بعض. دعنا أولاً نعالج هذه النقطة من زاوية السحر. وهذا شيء ممّا قاله جورج لوك Georg Luck في كتابه Arcana Mundi:

"في السحر هناك مفهومٌ واحدٌ على درجة عالية من الأهمّيّة هو مبدأ التجانس أو التعاطف الكوني، وهو أمر لا علاقة له بمعنى الحنو أو الشفقة، بل بمعنى يشبه "الفعل ورد الفعل في الكون". إن كلَّ المخلوقات والأشياء مرتبطةٌ ببعض برابط عام. فإذا تأثّر واحدٌ، فالآخر يخضع للتأثير ذاته، مهما كان بعيداً، أو غير موصول. وهذه المسألة عظيمة في الكون ونبيلة. ولكنها في السحر لا تخدم إلا ضرورة السيطرة والضبط. فالعلماء يفكّرون في دائرة العلّة والمعلول، في حين ينشغل السحر بمعنى "التطابق" correspondence بالطريقة التي أشرنا إليها سابقاً. إن موقع الكواكب على دائرة البروج،

وكذلك هيئاتها في علاقة بعضها ببعض، هي التي تتحكّم بطبيعة ومصائر الكائنات الإنسانية، لا بفعل تأثير ميكانيكي مباشر، ولكنْ؛ بفعل "تذبذبات Vibrations" خفية.

وسوف تتذكّر أن في أكثر قصائد "ريتسوس" التي نظرنا إليها سابقاً تتوفّر هذه الذبذبة: ترتجف، تتلألأ، تتأرجح، حركة تظهر ذلك العبور الخاطف لذلك الغامض السّرّيّ.

بالنسبة لليونانيين هناك أهم ثلاثة سحرة أو كَهَنَة للسحر بين هومر والمرحلة الهيلينية، هم: أورفيوس Orpheus، فيثاغورس Pythagoras، وأمپيدوقلس Empedocles. أورفيوس أكثر أسطوريةً من تاريخيته، ولكن فيثاغورس وأمپيدوقلس عاشا في القرن الخامس قبل الميلاد، ولهم أتباع كثر. في كتابه "اليونانيون والفكر اللاعقلاني" كتب ي. ر. دودز:

"ربّما وُصف كاهنُ السحر على أنه شخص مزعزع نفسياً، وقد لبّى نداءً للانصراف للحياة الدينية. وكنتيجة لهذا الانغمار عليه أن يقطع مرحلة في التدريب الديني، الذي يقتضي عزلة وصياماً، وربّما بعضَ تغييرِ نفسي في الرغائب الجنسية. من هذا الانسحاب الديني يخرج، وقد ملك قدرة، حقيقية أو مفترضة، للوصول عن إرادة إلى حالة من الانفصال العقلي. بهذا الشرط تكون روحُه في حالة مغادرة للجسد وارتحال إلى مقاصد نائية. عادة ما تكون هي عالم الروح. ولذا؛ يمكن أن يُرى كاهن السحر في أكثر من مكان بصورة متزامنة. ومن خبرات كهذه، تُروى على لسانه في هيئة أغنية مرتجلة، يستمدّ مهارة العِرافة والشعر الديني والطبابة السحرية التي تجعل منه اجتماعياً كبير الأهمّيّة؛ ويصبح مستودع الحكمة الخارقة".

بهذه الطريقة وصف "فيثاغورس" و"أمپيدوقلس" نفسيهما. وبهذه الطريقة وُصف "أورفيوس". لا كَسَحَرَة فقط، بل كشعراء. أضف إلى ذلك الإيمان الذي كان بعلم التنجيم، وفي حالة "فيثاغورس" بعلم معاني الأعداد

السحرية. وكما كتب "ويرنر جيجر" في كتابه Paideia، "الرَّقْم كان يعني لفيثاغورس أكثر ممّا يعني لنا اليوم. فهو لم يستعمله ليلخّص كل الظاهرة الطبيعية في علاقات كمّيّة قابلة للقياس، بل تعامل معه كجواهر نوعية لأشياء مختلفة مع بعض جداً، أشياء كالسماء والعدالة.. وهكذا".

تواصلت هذه الأفكار حتّى العصر الهيليني، تحت رعاية التجمّعات "الأورفية" و"الفيثاغورية"، وقد أُعطيت قيمة أكثر بفعل اهتمامات "أفلاطون" و"أرسطو". ولكنْ؛ في العصر اليوناني - الروماني المتأخّر والقرون المسيحية المبكّرة كان هناك تدفّق من أفكار جديدة: الرواقية. الأفلاطونية الجديدة، الزرادشتية، الطوائف الغنوصية المسيحية وغير المسيحية، عبادة "ميثرا" إله النور و"إيزيس" إلهة الخصب، إضافة إلى النصوص التي تُنسب إلى "هرمس" المثلّث الحكمة. وهناك - أيضاً - بعث كبير في ممارسة السحرين الأبيض والأسود والإيمان بعالم الأرواح وبالتنجيم. في غمرة هذا المزيج من الأفكار يمكن أن نثبت البداية الحقيقية لما أصبح يُدعى فيما بعد بـ "الموروث السحري". هذا الموروث الذي اضطُرّ إلى العمل السّرّيّ في مرحلة وحدة المسيحية في القرن الخامس الميلادي على يد "أوغسطين" وانهيار الإمبراطورية الرومانية.

في آخر القرن الخامس عشر، وظّف "كوسيمو دي ميديتشي"، في فلورنسا، عدداً من الرهبان على امتداد إيطاليا واليونان وما قاربهما من مناطق الشرق، للبحث عن مخطوطات قديمة. بهذه الطريقة، صينت أعمال أفلاطون وكثيرين غيره. ولكنْ؛ بين تلك كانت مخطوطات النصوص السحرية لـ "الأفلاطونيين الجدد" و"بلوتينوس" وما يُعزى لـ"هرمس" المثلّث الحكمة. هذه الكُتُب أُعطيت لمترجم "ميديتشي" المدعو "فيتشينو" وهو قسّ وطبيب كثير التأثّر بالسحر الأبيض. على أن هناك نصوصاً تُرجمت عن طريق العربية. أضف إلى ذلك اهتمامات جديدة انبعثت، بشأن "القَبَلانية"، على يد الباحثين اليهود، الذين طُردوا من الجامعات الإسبانية عام ١٤٩٢، ووجدوا

طريقهم إلى الجامعات في إيطاليا، وفرنسا، وألمانيا، وإنكلترا. حمّى هذا النشاط بشأن مسائل السحر والكيمياء تواصلت على مدى مائة سنة، على يد مفكّرين عظام من أمثال: "فيتشينو"، "پيكوديللا ميراندولا"، "پاراسيلاس"، "كورنيليوس أگريپّا"، "جيوردانو برونو" ومئات آخرين. في مركز هذه الدراسات نقع على إيمان راسخ بالسحر المتجانس Sympathetic magic. في كتابها Giordano Bruno and the Hermetic Tradition، تكتب "فرانسيس يتيس":

"إن مناهج السحر المتجانس تفترض مسبقاً أن أبخرةَ تأثيرات متواصلة تنهمر على الأرض من النجوم... اعتقاداً بأن تلك الأبخرة والتأثيرات يمكن أن تُوجّه، وتُستعمل من قبل مَن له معرفة تامّة بهذا الشأن. كل شيء في العالم المادي إنما هو ممتلئ بهذه التجانسات السحرية تنسكب عليه من النجوم، أو من نجمه المعتمد. والعارف الراغب بالقبض على قدرات الكوكب "الزهرة" Venus، يجب أن يعرف أياً من النباتات تنتمي إلى "الزهرة" وأياً من الجمادات والحيوانات، من أجل أن يستعملها وحدها حين يتعامل مع هذا الكوكب. عليه أن يعرف "صور" Images "الزهرة"، ويعرف كيف ينقش تلك الصور على طلّسمات، عُملت من المواد الصحيحة للزهرة، وفي اللحظة التنجيمية الصحيحة. صور كهذه إنما يحتفظ بها للإمساك بروح، أو قدرات النجم، من أجل استعمالها فيما بعد. وليست الكواكب وحدها التي يلحق بكل واحدة منها علم التجانسات السحرية الزائف المعقّد، أو علم صناعة الصور والرموز، ولكن العلامات الاثنتي عشرة لدائرة البروج أيضاً، فلكل لها نباتاتها، حيواناتها، صورها، وهكذا، وكذلك شأن كل كواكب ونجوم السماوات. لأن جميعها واحد، توحّد بنظام لا نهائي التعقيد في علاقاته".

هذه الأفكار حملت إلى القرن العشرين بواسطة عدد متنوّع من المجموعات التي تؤمن بفاعلية السحر، مثل: "الروزيكروشيين" و"الماسونيين" حتّى منتصف القرن التاسع عشر؛ حيث انتعشت في فرنسا هذه النزعة

السحرية بقيادة "اليفاس ليفي"، "ستانيسلاس دي گيريتا" و"سار پيلادان". وسط هذه الموجة جاءت فلسفة "عمانويل سويدينبورگ" العالم والمتصوّف السويدي الذي عاش بين ١٦٨٨ و١٧٧٢. حتّى إن الشاعر "بلَيك" و"بلزاك" و"بودلير" عدّوا أنفسهم "سويدينبورگيين". في "سيرة بودلير" التي كتبها "أنيد ستاركي" يقول:

"أتباع سويدينبورگ مقتنعون بأن الأشياء الماديّة موجودة في هذا العالم فقط؛ لأنها تملك أصولاً في عالم الروح والعلاقة الخفية بين الأشياء هنا وبينها في العالم اللامرئي، يدعونها بـ "التطابقات". نحن لا نستطيع أن نرى الأشياء في عالم الروح إلا بصورة غير مباشرة عبر "تطابقاتها" الدنيوية في عالمنا هذا، إلا عبر رموزها. كل شيء في هذا العالم هو مجرّد رمز، وهذه الرموز هي لغة الطبيعة، لغة هيروغليفية سرّيّة، يعبّر كل مشكل ماديّ بها عن فكرةٍ، وهذه اللغة إنما وُجدَت قبل اللغات، التي يتعامل بها الإنسان بفترة طويلة. إن الفيلسوف هو الإنسان الذي يستطيع أن يرى ما وراء الصور المرئية، ما وراء القوقعة كمجرّد قوقعة، ينظر في قلب الأشياء. المفكّر الحقيقي يملك أن يحل شفرات كتابات الطبيعة الخفية، ويفسّر الكتاب الغامض للكون".

أفكار "سويدينبورگ" كانت متأثّرة بدراسات عصر النهضة بشأن السحر المتجانس، وأثّرت - بدورها - في الأدب الرمزي والرومانتيكي الفرنسي. الشاعر الفرنسي "جيرارد دو نيرفال" De Nerval كثير الانشغال بهذه الأفكار، وقصيدته "الأبيات الذهبية"، بزعمها أن كل الحياة ذات حسّ ووعي، إقرار واضح بالسحر المتجانس، "بودلير" كان متأثّراً بعمق بـ"نيرفال"، وعلى علاقة بالحركة المَعنية بأمور السحر. قصيدته "تطابقات"، تنطوي على مناصرة لمعتقدات "سويدينبورگ"، وعلى اعتراف واضح بجميل صديقه "أليفاس ليفي"، الشاعر والمؤرّخ لتاريخ السحر، والشاعر الذي كتب قصيدة مستخدماً العنوان ذاته. لنقرأ قصيدة "بودلير":

تطابقات

معبدُ الطبيعة أعمدتُه حية
وتبعث - أحياناً - برسائل محيِّرة.
غاباتٌ من الرموز بيننا وبين المزار المقدّس
فلنقرأ طريقنا إليه بعينِ الألفة.

الأصواتُ، الروائحُ، الألوان تتطابق
مثل أصداء، امتدّت طويلاً، وقد امتزجت بمكان ما
في انسجام مبهم وعميق
شأنها شأن اللامحدود والظلمة والنهار.

هناك روائح ريانة كجسد فتي،
حلوة كآلات ناي، خضراء كأي عشب،
وأخرى فاسدة، غنية، منتصرة.
تملك اتساع الأشياء اللانهائية،
كالبخور، والعنبر والمسك،
تمجد مباهجَ الحواس والعقل.

هذه القصيدة، كما كتب "أنيد ستاركي"، أصبحت بياناً للحركة الرمزية الفرنسية، التي ارتبطت - أيضاً - بأفكار "سويدينبورگ" والموروث الهرمسي. هذه المجموعات أثّرت على الشاعر الإيرلندي "ييتس" Yeats وعلى "جماعة الفجر الذهبي" Order of the Golden Dawn التي كان مقرّباً إليها. كان الشاعر، تاريخياً، ساحراً أيضاً، وهذا ما ألهم "ييتس"، تماماً، كما ألهم "بودلير"، أن يكون فيلسوفاً سويدينبورگياً. في كتابه "الديانة الباطنية لييتس" كتب "گراهام هو":

"إن كل زعْم قيل من قبل المحدثين المؤمنين بالنشاطات السحرية حول الرابطة الأخوية بينهم وبين الجمعيات القديمة إنما هو زعم مشكوك فيه، أو خاطئ، أو ببساطة زائف. على أن الزعم الضمني للسلالة القديمة بأنها تنتمي إلى سلسلة معتقد وممارسة طقوس تمتدّ بعيداً في القدم، يبدو - بالدليل - زعماً حقيقياً".

وفي كتابه "رؤيا" A Vision يكتب "ييتس":

"لو أني خُيِّرت أن أعيش شهراً في الزمن القديم لاخترتُ العيش في "بيزنطة" قبل أن يفتتح "جاستينيان" "سينت صوفيا"، ويُغلق أكاديمية "أفلاطون" بفترة قليلة. لأنني أعتقد أن بمقدوري العثور في محلّ صغير لبيع الخمور على عامل فيلسوف في صناعة الخزف قادر على الإجابة عن كل تساؤلاتي. الخارق للطبيعة ينحدر من الأعالي قريباً منه، حتّى أقرب من "إفلوطين" Plotinus؛ لأنني أرى أن في "بيزنطة" المبكّرة هذه، لا قبلها، ولا بعدها، أن الحياة الدينية والجمالية والعملية كانت واحدة".

إن الاعتقاد بأن "سويدينبورگ" والإيمان بموضوع السحر المتجانس قد تجذّر لدى عدد من شعراء القرن العشرين، ليبدو غير دقيق، ولكن فكرة ترابط الأشياء جميعها ببعض أصبحت فكرة رئيسة لدى الرومانتيكيين والرمزيين الفرنسيين، وهي - بالتأكيد -وليدة تأثير "سويدينبورگ" وبروز النزعة السحرية في القرن التاسع عشر. لدى بعض الشعراء، مثل "ييتس" تلمس هذه العلاقة. أما لدى الآخرين؛ فهناك تأثير ما نجده في المعنى الجديد للاستعارة، والطريقة الجديدة لاستعمال الرمز. بالنسبة لـ "تي. إس. أليوت"، نجد الأفكار التي تمتدّ جذورها إلى السحر المتجانس قد تطوّرت إلى نظريته "المعادل الموضوعي". في المرحلة الأولى من القرن العشرين، نجد هذه الأفكار في شعر "ابولينير" Apollinaire، الكسندر بلوك Blok، روبن داريو Dario، أنتونيو متشادو Machado، بالإضافة إلى الشعراء الإيطاليين والألمان واليونانيين. هذه الانجذابات المتجانسة كفكرة بقيت

تتخفّى حتّى بعد زوال الموجة الرمزية. نجدها لدى شعراء من أمثال "ريلكة" Rilke، "سيزار بافيس" Pavese، "توماس ترانسترومر" Transtrómer، "ريتسوس"، "پابلو نيرودا" Neruda، وحتّى شعراء أميركيين مثل "ماري أوليڤر" Oliver. الاعتقاد بـ "ترابطية الأشياء ببعض"، التي حملها اليونانيون إلى "أورفيوس"، والتي انبعثت في عصر النهضة، ولدى "سويدينبورگ"، يجده بعض الشعراء اعتقاداً جازماً، ويجده آخرون استعارة نافعة. وقد نقنع باجتهاد أن الشعر ما كان له أن يوجد لولا هذا الموروث الهيليني، ولولا "سويدينبورگ".

ولكنْ؛ دعنا ننظر إلى ممارسة الساحر في عصر النهضة عن قرب. تكتب "فرانسيس ييتس":

بين روح العالم وجسده هناك Spiritus mundi، التي يتشرّب بها الكون أجمع. وعبرها تنحدر التأثيرات النجمية إلى الإنسان. يمتصّها إلى روحه هو وإلى كل Corpus mundi وذلك لتجتذب spiritus التي تعود لكوكب معيّن؛ بحيث يمكن الانتفاع من الحيوانات والنباتات والأطعمة والعطور والألوان التي ترتبط به. إن spiritus مولودة فوق الهواء وفوق الريح. وهي ضرب من الهواء الرقيق جداً والحرارة الرقيقة جداً. إن روحنا لتشرب روح العالم عبر أشعّة الشمس وأشعّة المشتري Jupiter بصورة خاصة".

إن "يتيس" تعيد صياغة "فيتشينو" Ficino، وهذه الأفكار تبدو غريبة علينا بالتأكيد، بالرغم من أننا قد نتعرّف على المصطلح Spiritus mundi من قصيدة "المجيء الثاني" لـ "ييتس". "فيتشينو" نفسه كان يستعمل نصوصاً تُعزى إلى "هرمس المثلّث الحكمة"، النصوص التي كان يُعتقَد أنها معاصرة للنبي موسى، ولكنها - في حقيقتها - تعود إلى القرنين الثاني والثالث الميلادي. تكتب "يتيس":

"إن نظرية السحر... تعتمد على سلسلة: intellectus, Spiritus,

materia (العقل، الروح، المادة). مادّيّة الأشياء الدنيا ذات صلة نسَب بمادّيّة Spiritus التي للنجوم. والسحر يصِرّ على تسيير وقيادة التدفّق الذي في Spiritus إلى داخل materia، وواحد من أهمّ السُّبُل التي تتمّ بها هذه العملية هو سبيل "الطلسم"؛ لأن "الطلسم" هو شيء مادّيّ، استُحضرت فيه Spiritus التي للنجوم، وخُزِّنت به".

في نصوص السيرة الذاتية التي كتبها "ييتس" نتذكّر تجاربه مع الطلاسم والصور المثبتة في تأثيرها على أفكار وعواطف الآخرين. في Picatrix، وهو نص يُعزى إلى "هرمس المثلّث الحكمة"، قائمة من الطلاسم. هنا عدد منها ورد في كتاب "فرانسيس ييتس":

- صورتان لـ "زحل" Saturn.

"شكل رجل، بوجه وقدمي بقرة. يجلس على عرش، يحمل في يمناه رمحاً، وفي يسراه سهماً".

"شكل رجل يقف فوق تنّين، برداء أسود، ويمسك منجلاً بيمناه، ورمحاً بيسراه".

- صورتان لـ "المشتري" Jupiter.

"شكل رجل يجلس على نسر، برداء طويل".

"شكل رجل، بوجه أسد، وقدمي طائر، تحته تنّين برؤوس عدّة، يمسك سهماً بيمناه".

- صورة لـ "القمر" (إله روماني Luna).

"شكل امرأة، بوجه جميل فوق تنّين، على رأسها قرنان، وحيّتان حول جسدها، وحول كل ذراع حيّة، وفوق رأسها تنّين، وآخر تحت قدميها، وكل تنّين بسبعة رؤوس".

إن استعمال هذه الطلاسم يمنح الساحرَ قدرته الخارقة. "فيتشينو" أخذ هذه الطلاسم من نصّ Picatrix، واستعملها لغايته.

"يقول "فيتشينو": من أجل حياة طويلة وسعيدة لك أن تصنع صورة لـ "المشتري" على حجارة بيضاء صافية "في هيئة رجل متوّج، يقف على نسر أو تنّين، برداء أصفر...". وبهدف الشفاء من المرض، ينصح "فيتشينو" باستخدام هذه الصورة، "الملك على عرشه، برداء أصفر. بصحبة غراب وشكل الشمس..." وبهدف تحقيق السعادة وقوّة الجسد ينصح بصورة الزُهرة Venus، شابةً وتمسك بتفاح وأزهار، وبثياب بيضاء وصفراء".

ولكنْ؛ دعنا ننظر لهذه العملية من زاوية مختلفة. إنها تفترض بصورة مسبقة حكمةً، ومعرفة وقدرة و Spiritus mundi (عالم الروح) الموجود خارج حدود الكائنات الإنسانية. وبواسطة التركيز على الطلسم المناسب، على الصورة والرمز المحدّدين، يملك الشخص أن يمسك بتلك الحكمة عبر ذاته هو، ويحضرها إلى العالم المادّيّ. وهذه هي في الحقيقة فاعلية الشاعر، كما وصفها اليونانيون. نجدها لدى "هيسيود" Hesiod و"پيندار" Pindar وحتّى "إفلاطون". بالنسبة لليونانيين، كما أوضح "دود" Dodd، "ينطوي الخلق الشعري على عنصر، لا حُرّيّة للشاعر في اختياره، بل هو مُعطى له. وكلمة "مُعطى" تعني "معطى بقُدسية". ولكن الشاعر لا يستلم إلهاماً كهذا إلا بعد دربة شاقّة، وبعد تحقيق شروط تامة لفعل الخلق، الذي يعني - عادة - التركيز على طلاسم بعينها، لا تعدو أن تكون صورة لمصدر إلهامه. الشاعر "پيندار" يسأل الإلهام: "أعطني وحياً، وسأكون المتحدّث باسمك". وأكثر من ذلك - كما يقول جيْجر Jaeger - "يأخذ.. پيندار النسر كرمز لوعي رسالته الشعرية. والرمز هنا ليس مجرّد صورة زخرفية. إنه يصف الحالة الميتافيزيقية للروح حينما يقول بأن على جوهر هذه الروح أن يعيش في الأعالي العصية على المنال، وأن يتحرّك حرّاً عبر ممالك الهواء البعيدة، فوق الكوكب الوضيع؛ حيث يصرف المغفّلون الثرثارون أعمارهم في البحث عن القوت".

النسر - هنا - يقوم بوظيفة الطلسم عند "پندار"، وفي استحضاره إنما يستحضر الشروط الضرورية لعملية الخلق الشعري. ووصفة الكتابة هذه عامة: في أن تركّز على صورة حتّى ينشأ شيء آخر لها، حتّى تُفتَح بوابة لشيء ما أكبر حجماً، يقبل - كما يبدو - من عالم خارج هذا العالم. هذا ما كان الشاعر "ييتس" يعتقده، و"بودلير" و"الرمزيون"، ونجده أيضاً، وبخلاف قليل، عند "ريلكة".

إن التركيز على الصورة يفتح الذهن على مجموعة جديدة من المعلومات، التي تأتي من الخارج، أو أنها إنما تأتي بدل ذلك من اللاوعي. إن الإلهام - وهو كما يبدو ليس أكثر من إدراك مفاجئ للاستعارة - يولّد القصيدة. والقصيدة تبدأ بفعل هذه الانجذابات المتجانسة، هذا الترابط الكوني، هذه المطابقات السويدينبورگية. أو ربمّا انعطافة للعقل اللاواعي، أو شكل للتداعي الحُرّ، أو اتصالات رموز ببعض، أو اكتشاف استعارة، أو لاوعي جمعي، كما رآه "يونگ". لا فرق. إنها مصادر تؤدّي الغرض ذاته، ويعود الفضل فيها إلى "سويدينبورگ" والموروث الهرمسي عامة. بالنسبة لـ "ريتسوس" يولّدُ التركيز على الصورة صوراً أخرى. فهي تنهلُّ عليه، وهو يستقبل، ويستلم. انظر إلى هذه القصيدة:

نقطة

هديرٌ عميقٌ يدوِّمُ حول كلِّ نجم.
قوّةٌ ما، سرّيّةٌ، محزنة
عتَّمتْ الأشجار.

نقطةُ التوجّه الوحيدة في الظلام:
دورتا ضوء صغيرتان،
ركبتا امرأةٍ صامتة.

إن المرأةَ الصامتة قد تكون بسهولة طلّسماً هرمسياً خرج من نص Picatrix، والهدير العميق قد يكون عالم الروح Spiritus mundi. ولكننا لا نحتاج أن نقرأ بهذه الطريقة. فما نزال نعرف بأن هناك انجذابات بعينها، يمكن أن توجد أيضاً - في السحر المتجانس. في داخل القصيدة، توجد قوّة ما تربط النجوم والعالم الطبيعي والمرأة الصامتة ببعض. ونعرف - أيضاً - بأن "ريتسوس" يرى القصيدة كشيء، استلمه، وقام بمهمّة تمريره شاهداً، أو دليلاً على شيء خارق سريع الزوال، لا يحسن فهمه هو نفسه. إنني لا أملك دليلاً بأن "ريتسوس" كان "سويدينبورگياً"، ولكنه - بالتأكيد - كان قارئاً متحمّساً لـ "بودلير"، وقد ترجم عدداً من قصائده. إن فهمه للانجذابات المتجانسة إنما انحدر إليه من بودلير والرمزيين، ومن فهمه لنفسه كوريث للثقافة اليونانية.

يقول "جيجر" بأن الشاعر، في المرحلة اليونانية قبل القرن الخامس "كان زعيماً لا يُنازَع لقومه.. واليونانيون يشعرون - دائماً - بأن الشاعر، بالمعنى الأعمق والأوسع، كان مربّياً ومعلّماً لجمهوره"؛ لأنه يملك مدخلاً لهذه الحكمة القائمة فيما وراء ذاته. وأكثر من ذلك، "أن الشعر يملك أن يربيّ ويعلّم - فقط - حينما يعبّر عن كل الإمكانيات الأخلاقية والجمالية للكائن الإنساني". والتاريخ اليوناني بالنسبة لـ "ريتسوس"، تاريخ حي، وآلهة اليونان مقيمة معنا ما تزال.

من "پوسيدون"

المنازلُ على الشاطئ تتآكل يومياً.
بفعل الملح تتآكل، والشمس، والريح.
وفي الغرف تهجع مصاريعُ النوافذ على وجوهها نائمة.
وبين حين وآخر عند الظهيرة أو المغيب
يدخلُ صيادٌ أو راعٍ للتغوّط.

وفجأةً ثمّة صوت صرير في خزانة الملابس.
قبل أن يعبرَ الصيادُ تُفتح خزانةُ الملابس من تلقاء نفسها.
في العمق تستند على الخشب المهترئ
مذرأةٌ من الذهب، بثلاث شعب، تضيء.
يثب الصيادُ خارجاً، وحزامُه مُرخىً بعد.
في كل اتجاه يومض البحرُ بلا حدود.
بلا مبالاته الأكثر توهّجاً.

بالرغم من أن الآلهة لا تُعبَد، إلا أنها باقية على جلالها. وكذلك حضور القصص من الأدب اليوناني وأساطيره. إن استعادة هذه القصص هي واحدة من مشاغل "ريتسوس" كشاعر. هنا قصيدة حول "پينيلوپ"، زوجة "أوديسيوس".

يأس پينيلوپ

ليس صحيحاً أنها لم تتعرفْ عليه في الضوء المنبعث من النار.
بسبب أسمال الشحّاذ، أو التنكّر - لا. فعلاماتُه واضحة
الندبةُ على ركبته، الشجاعةُ، والنظرةُ الماكرةُ في عينيه.
كم بحثتْ عن عذر، وهي تستندُ، خائفةً، على الحائط.
لكي تحرّر نفسها، لبعض الوقت، من الإجابة.
أمن أجله - إذنْ - استهلكت عشرين عاماً من الانتظار والحلم،
من أجل هذا الرجل الأشيب الناشف الدمِ البائس؟
انهارت على كرسيها خرساءَ،
وببطء، استعرضت جثثَ الخاطبين على الأرض.
وكأنها تستعرض رغائبها ميتةً هناك.
ثمّ قالت: "مرحباً"، بصوت، بدا غريباً عليها وبعيداً.
في الركن غطى نولَها السقفَ بظلاله.

وكلُّ الطيور التي نسجتها بخيوط حمراء زاهية على الغصن الأخضر،
تحوّلت فجأةً الآنَ، في ليلِ العودةِ هذا، شاحبةً سوداء،
خفيضةَ الطيران في السماءِ الباردةِ.

قارئ "ريتسوس" يجد في شعره إحساساً عميقاً بمغزى ثقافي. فهو عبر عمله الكتابي يشعر بأنه يملك أن يُبقي حياً في الحاضر كلَّ ما كان مهمّاً في الماضي. وإيمانه بالانجذابات المتجانسة ذو أثر واضح، لا يُحسِن إدراكه أكثر الكتّاب رغم محاولتهم محاكاة مميّزاتها. شعراء اليونان القدامى كانوا رجال سحر أيضاً. لأن الشعر والسحر كليهما يستعمل لغةً وصوراً لإنتاج شيء ما، يظهر من لا شيء. كل منهما يعرض بينةً من عالم، يرتمي وراء قدراتنا على فهمه وتفسيره. كل منهما يستعمل طلسماتٍ؛ ليستحضر حكمة تبدو جديدة على عالمنا. والطلسم بالنسبة لـ "ريتسوس" قد يشكّل صورة جدّ بسيطة. لننظر إلى القصيدة التالية:

ترابط

قال: "المرساة" - لا بمعنى إحكام الإرساء
أو ماله صلةٌ بقاع البحر - لا شيء من ذلك.
لقد حمل المرساةَ إلى غرفته، علّقها في السقف مثل ثريا.
اضطجع ليلاً. وأخذ ينظر إلى هذه المرساة وسط السقف
عارفاً أن حلقاتِ سلسلتها تمتدّ عمودياً إلى ما وراء السطح
ممسكةً، بعيداً فوق رأسه، على صفحة ساكنة،
بزورق مهيب. كبير ومعتم ودون إضاءة.
على ظهر الزورقِ ثمّة موسيقي مسكين
أخرج ڤايولينتَه من حافظتها، وبدأ يعزف.
بينما هو يصغي، بابتسامة يقظة،
إلى اللحن، وهو يرشح صافياً عبر الماء والقمر.

ربمّا نقول إن طلّسم المرساة قد أعطى ضمير الفعل "قال" (هو) الذي للقصيدة مخرجاً إلى عالم الروح Spiritus mundi، وسمح له أن يسمع لحن الموسيقي المسكين يرشح من مصفاة الماء والقمر. أو ربمّا نقول بأن كل هذا استعارة. ولكننا لا نملك أن ننكر بأن شيئاً ما سحرياً قد حدث: سحر يبدأ مع نطق كلمة تقود إلى استحضار مرساة حقيقية، لحدّ أنها يمكن أن تُعلَّق من السقف كثريا. ولكنْ؛ ما الذي تفعله المرساة لصاحب الضمير "هو" في القصيدة؟ إنها تذكّره بالوجود الذي يتمتّع به المجهول. إنه يعرف بأن السلسلة تقود مرتفعةً إلى ما هو غامض وسرّيّ، وهذه المعرفة تسمح له بأن يصغي إلى الموسيقى، التي ستثبت له - بدورها - حقيقة اعتقاده، وتُوقظ فيه ابتسامته. القصيدة لا "تشير إلى معنى"، بمعنى أنها تنطوي على شيء ما، يحتاج إلى تأويل وتفسير، إنها تحمل شاهداً. فالعنوان يدلّ على معنى الانجذابات المتجانسة، ويثبت بالوقت ذاته كيف تعمل اللغة: فحيث تكون مرساة، يكون زورق. وحيث يكون زورق، يكون راكب. وحيث يكون راكب، تحدث فاعلية. هذه السلسلة من الترابط تسمح لـ "هو"، الذي في القصيدة بأن يستمع إلى الفاعلية. دعنا ننظر إلى آخر قصيدة:

مُنمنمة

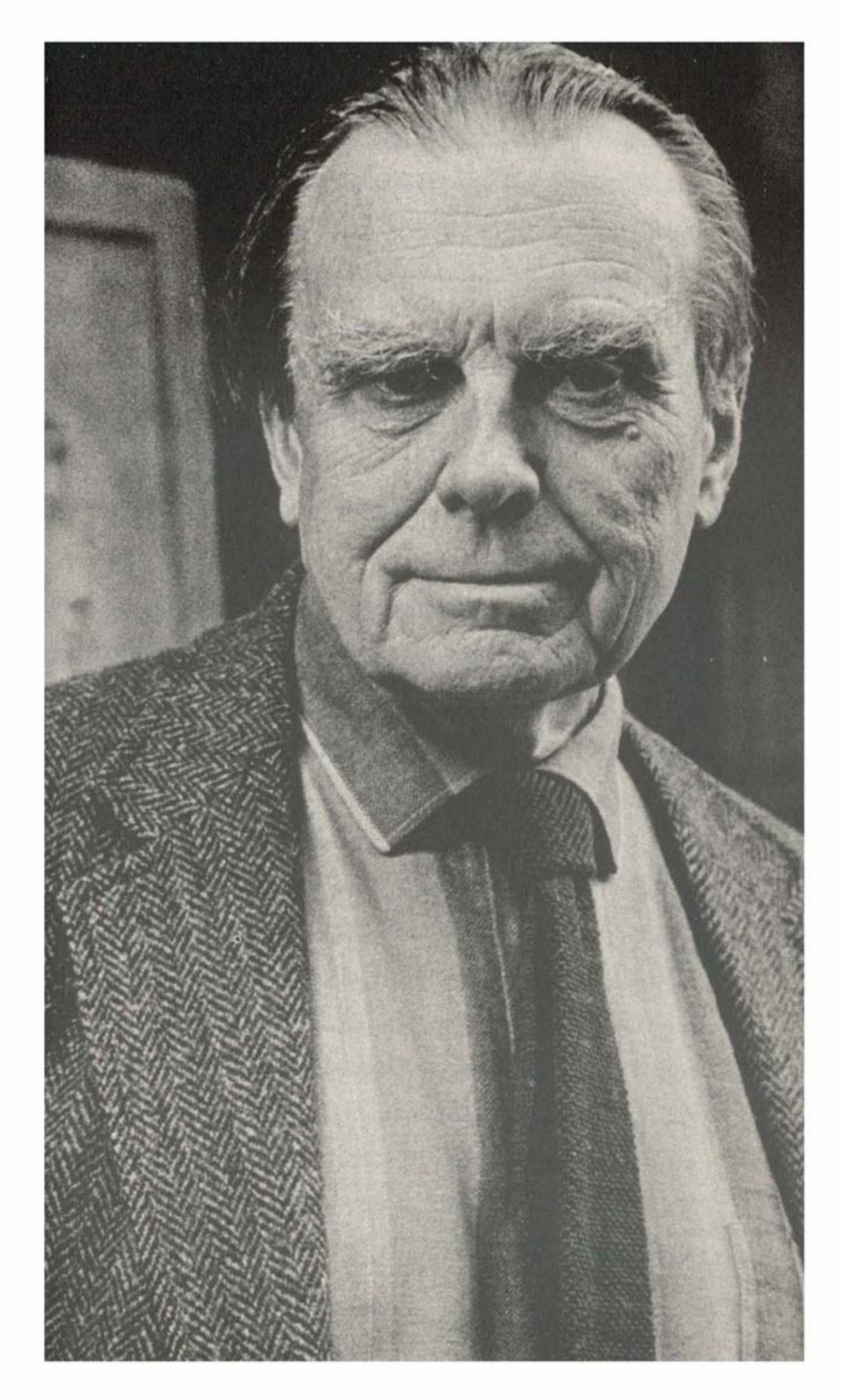
المرأةُ تقف في مواجهة الطاولة.
يداها الحزينتان تبدآن بقطع شرائحَ رقاقاً من الليمون للشاي
كعجلات صفر لعربةٍ صغيرة جداً
صُنعت خصيصاً لحكايةِ أطفالٍ خرافية.
الضابط الشاب يجلس على الطرفِ الآخر
غارقاً في كرسي قديم.
إنه لم يكنْ ينظر إلى المرأة.
أشعل سيجارة. يدُه التي تمسك بعود الثقاب ترتجف،

تلقي إضاءة على ذقنه الرقيق، وعلى ممسكة قدح الشاي.
الساعةُ تمسك نبضها لدقيقة.
شيءٌ ما أرجئ. الدقيقةُ ولّت. ولا مَردّ لها الآن.
فلنشرب الشاي.
هل بإمكان الموت، إذنْ؛ أن يأتي بعربة كهذه؟
يأتي، يعبرنا، ويذهب بعيداً؟
وهذه العربة وحدها الباقية،
بعجلات الليمون الصفراء الصغيرة
مركونة لسنوات على جانب الطريق بمصابيح مطفأة،
وبعد ذلك، ليس غير أغنية صغيرة، ضباب قليل،
ثمّ لا شيء؟

نستطيع أن نفرض شيئاً حكائياً على هذا النص. كأن نرى في المرأة باليد الحزينة أماً، وفي الضابط الشاب باليد المرتجفة والذقن الناعم ابناً لها، أو أن نرى فيهما عشيقين. على كل حال، لنا أن نتخيّل بأن الرجل على أهبة الرحيل للحرب، وأن الشخصين في حالة استثارة وخوف، يرغبان في التعبير عنهما، ولكنهما لا يفعلان. "شيء ما أرجئ. الدقيقة ولّت". الضابط الشاب خائف ممّا سوف يحدث، خائف من أن يموت وهناك صلة وصل مع شرائح الليمون، التي تقوده إلى الموضوع الذي لم ينطق به أبداً. هذه ليست قراءة للنص مقبولة تماماً. ولكنْ؛ على ضوء الطلسمات، تصبح شرائح الليمون الصفر صورة تولد صورة أخرى للموت، يصل على عربة. بعدها، وبدافع التساؤل والفضول، نجد القصيدة ذاتها تأخذ مدى آخر، وتبعدنا عن الضابط الشاب. فالعربة تبقى مركونة لسنوات على جانب الطريق - وثمة أغنية صغيرة، ضباب قليل، ثمّ لا شيء. القصيدة تعطينا صورة صغيرة: منمنمة من هذه الأحداث. إن أحدنا ليجد صعوبة في إيضاح الأثر الذي تخلّفه لمسة القصيدة فينا، أو شرح معناها. القصيدة تستثير فينا كآبةً، حزناً، لا يُوجَّه لنا مباشرة، بل لعقلنا اللاواعي. نحن نشارك في

لحظة ميتافيزيقية، تقاوم الإيضاح والتفسير، ولكنْ؛ تبقى مكتفية بذاتها. إنها تعطينا إحساساً بعالم أكبر بكثير ممّا تخيّلناه سابقاً. فالمهمّ لدى "ريتسوس" هو أن ثمّة رابطاً بين الكائنات الإنسانية وبين أن حياتنا الأرضية قد اتّسعت. هذه هي وظيفته كشاعر: أن يعيننا على أن نحيا بفعل إيقاظنا على شيء ما، يقع خارج نطاق وجودنا الدنيوي، وبفعل محاولة ربطنا بالغامض الذي تحتفي به قصائده.

Stephen Dobyns / Harvard Review, November 1993



تشيسلاف ميووش: اللحظة الأبدية(*)

الشاعر، وناقد الشعر العريان في مرحلة هيمنة الإيديولوجيا اختلقا ملاذاً إيهامياً مُطمْئناً، لا يقلان يقينية عن المؤمن بعقيدة، في ما يسمّيانه معيار "الجمالي، أو الفني". يُضيء سلطانُ هذا المعيار اليومَ في كل مكان. لا تقع بيسر على موقع للشعر أو نقده مشبعاً بالتطلّعات المعرفية، الروحية، الأخلاقية.. حتّى بمقدار ما تسمح به سطوة المعيار الشكلي من فراغ. الشاعر الرائد والشاعر الشاب يتطارحان هذا الوجد بشعر اللغة، الصورة، النثر، الإدهاش، والتقنيات في ساعة سباق حار. حتّى لتبدو مآزق الشاعر الإنسان أمام نفسه، والآخر، والحياة، والموت، والشرّ، والجمال، والخلاص، والمجهول ترّهات، لا تستحقّ التفاتة.

ظاهرة خُصّ بها الشاعر النجم، أبرز مظاهر عصر الإيديولوجيا، على حساب الشاعر المعلّم، الممثّل بحفنة نادرة، قد يكون المعرّي عيّنة منها في شعرنا القديم، والسيّاب، وعبد الصبور، والبريكان، في شعرنا الحديث.

لا ينفرد ميووش وحده بخصيصة الشاعر المعلّم. معظم الشعراء الكبار في العالم كذلك. ولعل اكتراثي به، بهذه الصورة التي تبدو استثنائية، يلقي مزيداً من الإضاءة على محنة الشاعر داخل سياق قصيدة المحسنات الشكلية.

في إحدى مقالات ميووش المبكّرة يرد موقف مقارب لهذا، يقول فيه: "... أهذا ما يفترض أن يكون شعراً، هذه القصائد المكتوبة، لا من أجل أن

---

*) نُشرت الدراسة في مجلّة اللحظة الشعرية، العدد ٤، سنة ١٩٩٣.

تتقاسم الإيمان مع الناس، ولا من أجل موقف متوافق، أو شاجب، بل - فقط - من أجل توفير وحدة من الصور والأصوات ؟ هذه القصائد التي يصعب عليك أن تتبيّن فيها أيّ مفهوم حول العالم، أو أية حكمة ؟ القصائد التي لا تخضع لأيّ تحديد، باستثناء تحديد أنها كُتبت بصورة رديئة، أو ذكية ".

في مقالته حول "الأدب الروسي الحديث والغرب" المتضمّنة في كتابه "إمبراطور الأرض"، يضع صفحة من نتاج الأدب الغربي تحت تساؤله الأخلاقي قائلاً:

" شيء واحد بقي مبهماً بالنسبة لي، على امتداد نجاحات كتّاب روس مثل باسترناك وسولجنستن مع الجمهور الغربي عامة، ومع نقّاد الأدب الغربيين خاصة. إن كل كائن إنساني طبيعي يقرأ هؤلاء الكتّاب الروس في أميركا، مثلاً، لابد أن يستحوذ عليه شعور واحد... هو شعور الخجل، لا لأنه مُنعم بالامتيازات، ويعيش في مجتمع مرفّه، وبمنأى عن سطوة السلطان، في حين يتحدّث الكتّاب الروس عن المعاناة التي ترزح تحتها ملايين من مواطنيهم، ولكنْ: بسبب سوء استعمال حُرّيّة الاختيار التي يتمتّع بها، خاصة في خلق أدب مجرّد من الإنسانية. قد يبدو الأمر مقبولاً تحت ذريعة التمرّد ضدّ عالم مجرّد ممّا هو إنساني. ولكنْ: هل يعي الكتّاب الغربيون الفرق بين المعاناة الحقيقية وبين ما هو مجرّد خضوع ذليل للموضة، أو خديعة السوق" (ص ٧٩ - ٨٠).

ما الذي يمكن أن يثيره، هذا الخضوع للموضة، أو خديعة السوق، إذنْ: لو أنه توفّر بسياق سائد في عالم متخلّف منهك كعالمنا العربي؟

ما الذي يمكن أن يثيره في ضمير يقظ كضمير الشاعر ميووش؟

لمَ نعجب بشعراء عظام مثل أليوت، ييتس، أودن، ريلكه، هولدرن، نزولا لوردزورث، كوليرج، گوته، دانتي وشكسبير. نقرأ حولهم وحول شعرهم، فنزداد إعجاباً، مشدوهين عن مواصفات التقنيات الشكلية، ولكننا لا نغفل الفتوحات الروحية التي تضجّ بها خبراتهم وأفكارهم؟

هل نشترك وإياهم بالحيرات ذاتها، شأن الهندي القديم والصيني القديم، والفارسي القديم، وهي حيرات الإنسان؛ حيث يكون؟ أم أننا نراهم وجودات خارقة للعادة، شأن مشاهد الحبّ في الأفلام الغربية التي كنا نراها في سنوات مراهقتنا، ونصدّقها داخل الصالة المظلمة، ونكذّبها حالما نخرج إلى الشارع، معتبرين إياها من الأساطير، أو نعترف، في أحسن الصور، بأنها تنتسب إلى وجود حي، لا يبدو وجودنا، قياساً له، إلا عبث أقدار؟

إن تجربة الشاعر ميووش لا تجيب، طبعاً، عن هذه الأسئلة، بل تجيب عن أسئلة مختلفة تماماً. أسئلة تصدر عن شاعر، ينتسب إلى حقل العواطف التي ترتفع إلى أفكار.

شاعر يكتب بمحنة العارف أن الشعر "ملاحقة ملتهبة للحقيقي" ولذلك فهو أقدر من الفلسفة. إنه يرى، شأن كيركگور، أن الفلسفة تُقرأ؛ لتُنسى، وبالرغم من أنه شاعر/ فيلسوف إلا أنه تجنّب، حتّى في نثره، المصطلحَ الفلسفي والعقلنة النظرية. إنه يريد أن يفكّر بصورة شعرية، وأن يستوحي رؤياه حول العالم وحول الشعر، نظرياً وتطبيقاً، من الخبرة الحياتية اليومية، والملاحقة ملتهبة عنده لأن طبيعة أي فعل شعري "حسّيّة وشهوانية" في جوهرها.

مع ميووش تشعر أن حيرات الشاعر الميتافيزيقية تكاد تكون ذاتها المشاعر الطبيعية، مفعمة بالحسّ وبالنبض. يعرف أن خبرتنا هي بالضرورة، ومنذ البداية، تمخر عبر الفكرة والمعتقد، ويعرف بأن آراءنا ومعتقداتنا وقيمنا - أو افتقادنا لها - واحدة مع تجربة حياتنا وأفعالنا.

إن التيار الشكلاني الشائع يفترض أن الخبرة والتجربة منفصلتين عن إدراكنا لها، ولا يعتبرهما إلا مادّة خاماً. ولذلك يعوم النصّ المبتَدع وحده في فضاء مفرغ من الهواء.

والتيار الشكلاني الشائع، أيضاً، يفترض أن الفنّ لا صلة له بالأفكار، أو بقول أي شيء مجدٍ حول العالم والإنسانية المجاهدة داخله.

في حوار أجرته معه ر. بيرغاش، ونُشر في كتابه "بدءاً من شوارعي"، يجيب حول موضوعة الشعر والفلسفة:

" بيرغاش: ثمّة فلسفة في شعرك، أتساءل عن رأيك حول فكرة الفيلسوف وايتهيد عن القرابة بين الشعر والفلسفة. فكلاهما يبحثان عن إمكانية التعبير عن الخير المطلق؟

ميووش: درستُ الفلسفة والفكر عامة، فهما يشبهان البنيات في الشعر. نحن نعرف أن الفلسفة ليست إجابة عن حيرات البحث عن الحقيقة. قد تكون صادقة تماماً في بحثها، ولكنها ليست الطريق الأكثر يقينية من الشعر.

بيرغاش: هل هما متشابهان في بحثهما؟

ميووش: نعم. بصورة من الصور.

بيرغاش: هل تعتقد أن الفلسفةَ والشعر على طريق واحد في اختبار ما هو يومي؟

ميووش: نعم. هناك أسئلة واحدة على لسان الفلاسفة عبر القرون، حول التأمّلات اليومية للكائن الإنساني. أحياناً تأخذ ما هو يومي، وتُحيله إلى سؤال فلسفي. (ثمّ يستشهد بقصيدة قصيرة بعنوان Myness كتبها على إثر جلسة عابرة في كافيتيريا الجامعة، ذات صباح، مصغياً إلى الأصوات من حوله:

" أبواي، زوجي، أخي، أختي.."
أصغي في الكافيتيريا ساعةَ الإفطار
أصوات النساء هامسة، يُحقّقن ذواتَهن
بطقس لا شكّ ضروري
أختطفُ نظرة إلى الشفاه المتحرّكة
فتأخذني غبطةٌ أن أكون، هنا، على هذه الأرض

للحظة واحدة أخرى، معهنّ، على هذه الأرض
من أجل أن نحتفي بأشيائنا - الصغيرة هذه.

ثمّ يقول: هذه قصيدة فلسفية، استُوحيَت ممّا هو يومي. وهل أكثر يومية من المحادثة في كافيتيريا؟

نزوع ميووش الفلسفي هو نزوع شعري في جوهره؛ لأن الشعرَ إجابةٌ على "حيرات البحث عن الحقيقة"، لا مجرّد مغامرة "صور وأصوات".

لقد نأى ميووش بنفسه، منذ البداية، عن ذلك الضرب من الشعر الذي يستمدّ الهامه من الإدراك المتقلّب، ومن حالة الجنون والهلوسة، أو الهذيان أو عن الشعر الذي يركّز انتباهه - فقط - على المميّزات الجمالية واللغوية. إن في شعره الحيرات العقلية ذاتها التي تميّزت بها موسيقى بيتهوفن، خاصة في السنوات الأخيرة من عمره. والحيرة العقلية ليست ذهنية، لدى الشاعر، أو الفنان عموماً. بل هي، لكي تكون شعراً، أو فناً، يجب أن تكون "ملاحقة ملتهبة" عن طريق الحواسّ، وهذه الحواسّ تُملي على الاستعارة أو الصورة حسّيّتها. في فقرة من إحدى مقالاته، يتابع ميووش خيوط هذه الحيرة العقلية:

" لم يكن السبب الذي جعلني نصيراً لفكرة إدراك الفن، والشعر ضمناً، باعتباره محاكاة، سبباً نظرياً في جوهره؛ لأن في العمل الإبداعي تكمن تجربةُ الملاحَقة التي لا تهدأ لشيء لا يتوقّف عن فتنتنا، ولا اسم له. إنه ليس الانسجام (الهارموني) الذي يشكّل الوحدة الكلّيّة، ولا هو صفاء الأداء، بل يسكن بوضوح في مكان ما وراء اللغة. أما فيما تبقّى من الدعامات النظرية للفن والشعر، فإنني أحتفظ بأسئلة كثيرة حولها وأجوبة جدّ قليلة."

شعر ميووش يتميّز، من الخارج، برغبة في الاتصال البصري مع العالم. بفعل ما يُرى، أو يُتَذَكَّر، لا فعل ما يُفسَّر، ويُتخيَّل، أو يُبتكَر. بمعنى آخر أن المعرفة والصور المتخيّلة (الفانتازيا) إنما تساعد العين والذاكرة اللتين

أعطاهما ميووش الأولوية. ولذلك لا تندفع القصيدة في عزلتها مع الذهن والمخيّلة محاطة بأسر اللغة، فتستحيل إلى صنعة، إلى سحر كلمات، غير معزّزة بالعين التي ترى، والذاكرة التي توصل النسغ من جذور الخبرة الإنسانية. كما هو شائع في معظم شعرنا العربي وتياراته الطليعية.

إن الرؤية والحركة والتفصيل هي مفاتيح عالم ميووش الشعري، كيف يمكن للخبرة الحسّيّة المباشرة، المؤقّتة والزائلة، أن تتوافق مع البُعد، أو المسافة التي تمنحها الذاكرة التأمّلية؟

كيف يمكن للانصراف المخلص للتفاصيل أن يتوافق مع الميل الطبيعي تجاه التعميم؟ وكيف يمكن للحظة moment أن تكون متغيّرة مع الحركة movement، محتفظة بديناميكية التحوّل، وبالبُعد الأبدي للحظة، في آن معاً، ثمّ بهشاشة كلّ شيء، وبالتعقيد في جوهره؟

وراء تعارضات الطبيعة الفنية والطبيعة الإدراكية، إذنْ: ثمّة مأزق أخلاقي جدّيّ، يواجهه، بصورة مباشرة، شاعر من أوروبا الشرقية (حين كانت أوربا الشرقية)، أو شاعر عربي مُنتزَع الحقّ في وجوده تحت مطرقة أكثر من جلاد:

"إن فعل كتابة قصيدة - يقول ميووش في كتابه عن الأدب البولندي - هو فعل إيمان. وإذا ما تخيّلنا أن صرخة كائن ما تحت التعذيب مسموعة داخل غرفة شاعر ما. ألا تبدو عملية كتابته للشعر حينها اعتداء وإهانة للعذاب الإنساني ؟". من وجهة النظر هذه، يرى الشاعر أن كل عمل إبداعي إنما يصبح التباساً من الوجهة الأخلاقية.

والفكرة ذاتها تعود في كلمته عند استلام جائزة "نوبل" (١٩٨٠): حيث تبدو ضرورة التحليق فوق الواقع (التفاصيل) من أجل رؤيته عن بُعد لتحقيق التعميم، خيانة أخلاقية، بصورة من الصور."

إن حالة المراقبة الوصفية خُصَّت بها العين في شعر ميووش. حالة مبنية

على مبدأ التراكم الكنائي للأشياء، المراقبة، أو المشاهدة مبنية - كحركة الكاميرا - على الانتقال المفاجئ بين ما هو قريب وما هو بعيد. هذه الميزة تظهر بشكلها الأولي في إحدى قصائد ميووش الشاب، هي قصيدة "ذلك الوقت" (١٩٣٧):

أراضٍ على الامتداد، مقعّرة كطاسات زرق، ودخانٌ كثيف
نيران على الحواف، إطلاقات مدفع وإنارات كاشفة
الشمس جهنمية، تبعث الرعب، وهي تنحدر عبر الحقول
ثمّ تفلتُ المياهُ الاحتياطُ خارجَ المجرى
مدافعٌ متكئة جانباً، خيولٌ تثبُ بأحزِمةٍ ممزّقة
وفي الضواحي، في الضواحي؛ حيث البيوت المغلقة تنتصب صامتةً
توقّفت دبّابةٌ
في خوذات طاقمها بقايا نتنة من الدم والعَرق
وإن لم يصلحوا المحرّك في ساعة واحدة...!!!
لذا؛ انحنوا بأيد ترتجف محمومة، زيت كثيف يقطر في الرمل.

إن حركة الكاميرا - من مشهد شامل وعام إلى تقريب تفصيلي تركّز فيه العدسة الشعرية على جزء معزول واحد - هذه الحركة مصحوبة بتحوّلات بطيئة لعناصر رؤيوية مظلمة من مركز المشهد. المدافع والخيول الساكنة بأحزمتها الممزّقة، واضحة وعينية. المشهد جميعه مرئي تقريباً. من اضطراب مشهد الهزيمة العام الذي يتضمّن بُعداً آخروياً تظهر في نهايته دبّابة اعتيادية واحدة. إن استعراض مشاعر الخوف في الواقع قد أُقصي جانباً لصالح الميل الوفي لما هو عيني. بالإضافة لذلك نجد أن المراقب - المتحدّث داخل النص قد غيّر من موقفه: نجد أن المسافة اللانهائية قد تخلّت عن مكانها لصالح التعريف الجزئي لهوية الأبطال في المشهد. ليس من السهل التعرّف على الصوت الناطق بالكلمات الحائرة المتسائلة والمفاجئة التالية: "وإن لم يصلحوا المحرّك في ساعة واحدة...!".

هل هو الراوي وراء النص؟ أم هو واحد من طاقم القيادة داخل النص؟ القصيدة تتضمّن كل تقنيات طريقة ميووش في الوصف: التنقل السريع بين الرؤية من فوق، أو من قرب، موحّداً التجريد بالعينية، جامعاً العناصر غير الواقعية بما هو واقعي. وحركة الكاميرا هذه، لا تتدفّق دائماً برشاقة المثال السابق. أحياناً تتحرّك فجأة، تقفز من أعلى إلى أسفل، ومن أسفل إلى أعلى... وكأن "أنا" المراقب موزّعة بين ما تقوله لها الحواسّ وبين ما تضيفه الذاكرة والمخيّلة والمشاعر.

ولكن هذا الضرب من الاستغراق يثير المأزق التالي: بين توهّم الكمال في المخيّلة الشعرية على حساب القانون الطبيعي والدلالات الحسّيّة، وبين التمثيل الدقيق المفصّل للأشياء المفردة، كيف حلّ ميووش هذا المأزق، وهو يحاول بوضوح أن ينجز وَهْم الكمال والامتلاء في رؤياه للعالم؟ وبأي اتجاه يتطوّر منهجه الوصفي؟

إن المشهد المتخيّل والرؤيوي يتمثّل في قصائد ميووش حتّى عام ١٩٤٣، بالرغم من أن طريقة الوصف لم تفقد قيمتها المتميّزة. كانت تقوم بمهمّة تحويل الواقع العيني أكثر من محاولة بنائها مشهداً متخيّلاً.

المقطع التالي من قصيدة "ضواحي" (١٩٤٤)، نموذج للإيجاز:

" ظلُّ مدخنة مكسور. عشبٌ ناعم.
وعلى البُعد تتشظّى المدينة قرميداً أحمر.
أكوام بنية، سلك شائك في محطّات.
ضلوعٌ جافّة لسيارة صدئة.
حفر طينية تلتمع."

النعوت تتحدّث بصورة غير مباشرة عن الخراب، انعدام الحياة واللاجدوى: "تتشظّى المدينة قرميداً أحمر"، "ضلوع جافّة لسيارات صدئة". التأثير ذاته يمكن استيحاؤه من مشاهد الهدأة الساكنة ومن تراكم الأشياء غير النافعة،

ومن الآثار المرئية لكائنات بشرية سالفة. باختصار إن خراب العالم مراقب وموصوف، ولكنْ؛ بقدر من التكتّم والاقتصاد، وبدون توكيدات عاطفية. وميووش باختياراته ووصفه للعناصر أنجز هدفاً قد يبدو مستحيلاً؛ حيث ارتبط المظهر الذاتي والموضوعي للواقع بوحدة لا سبيل إلى انفصالها. الإشارة في نهاية القصيدة تكثّف وحدة الصورة وقيمتها الرمزية في الوقت ذاته.

إن وَهْم الكمال الذي تفترضه المخيّلة لا يمكن أن يكون أكثر من وَهْم. ولكنْ؛ بدونه لا يبدو العالم إلا حفنة ناقصة من الأشياء المراقبة.

يرى ميووش أن هناك، داخل كل شاعر معاصر، صراعاً بين متطلّبات الكلاسيكية (الأعراف والتقاليد الأدبية) وبين الواقعية (خبرة الحواسّ). يقول في كتابه "شهادة الشعر":

"يترتّب على الشاعر، لحظة الكتابة، أن يختار بين ما تُمليه اللغة الشعرية وبين ما تُمليه أمانته للواقع. فإذا ما شغلت بشطب كلمة من أجل استبدالها بأخرى، بسبب الحاجة إلى الإيجاز، فإنني بهذا أستجيب لمتطلّبات الكلاسيكية. وإذا ما شطبت كلمة لأنها لا توصل التفصيل المرئي والمراقب، فإنما هو ميل باتجاه الواقعية".

ويضيف بأن هاتين العمليتين لا يمكن فصلهما، ولذلك يتوجّب على الشاعر أن يعي - تماماً - المخاطر التي يمكن أن تتسرّب عبر عملية تحريف الحقيقة حول العالم، كما هو، وعبر الاختيار المتعمّد للأشياء، "لأنه يملك أن يكون أميناً لِلأشياء الحقيقية - فقط - عن طريق تنظيمها بصورة متتابعة". في التطبيق العملي، إن الاختيار والتنظيم لتفصيلات بعينها لا يمكن أن يكون اعتباطياً، وبدون أي تخطيط خفيّ، وأن لا يقتصر هذا التخطيط على ذاته، بل يشير إلى ما وراءه، بالضبط، كما شكّلت الأشياء المحطّمة في قصيدة "ضواحي" أسلوب الرؤيا.

إن شعر الأشياء، هو الشعر العيني الذي يقابل شعر الأفكار والمفاهيم المجرّدة، أو الشعر الذهني. وميووش في هذا ليس إلا امتداداً للشعراء الرمزيين والتصويريين. ولقد استدعى هذا الميل، بعد الحرب العالمية الثانية، مسوّغان: فالأمثلة الشعرية التي أغرقت الواقع في التجريد لم تعد محتملة، والميل إلى ما هو عيني ارتبط بالخبرة المباشرة للعالم الخارجي.

"الشيء" يحتفظ بأهمّيّة خاصة؛ لأنه يحمل آثار اليد الإنسانية. أو هو يتميّز بفعل تحديقنا نحن. إنه مستقلّ بذاته، لا يمكن اختراقه، ومعزول عن "الشيء" الآخر.

الأصوات المتعدّدة

منذ السبعينيات وميووش يحاول، بصورة متوالية، توفير تصوّر خاصّ لبنية "تعدّد الأصوات - polyphony " في القصيدة. إنه شأن دستويفسكي الذي عُني به كثيراً، يعالج المسألة المركزية للشكّ كنقيض للإيمان، ولأثينا (المدينية) كنقيضة لأورشليم (القدسية).

نستطيع أن نتتبّع عمل ميووش، في تعدّد الأصوات، في قصيدة كتبها في نهاية الستينيات، تحت عنوان "فن الشعر"؛ حيث يكشف العنوان حالة الغموض التي تلاحق القصيدة بدءاً من علامة الاستفهام، والمعنى المزدوج في اللاتينية (The Art أم An Art).

المقطع الأول لا يعطي جواباً:

أتوقُ إلى شكلٍ أكثر رحابة
يكون حرّاً من دعاوى الشعر والنثر
يتيح لنا أن نفهم بعضنا، دون أن يعرّضَ
الشاعر أو قارئه لآلام جليلة.

ذلك "الشكل الأكثر رحابة" الذي يتوق إليه الشاعر يشير إلى عدم ارتياح

عميق للأشكال التقليدية للشعر. عدم ارتياح يعود، كما يبدو، إلى الأغوار المؤلمة والمربكة للصوت الغنائي، بفعل شخصيته. الشكل الأكثر رحابة قد يسمح بالتعبير الأكثر توازناً وامتلاء. الشعر ليس مسألة "آلام جليلة" للشاعر الرومانتيكي، إنه يعني - أيضاً - رغبة الشاعر في أن يظلّ مختفياً تحت حجاب الوعي الظاهر:

في جوهر الشعر شيءٌ ما بذيء
شيء مثمر في دواخلنا دون وعي منا
ولذا؛ تجفل أبصارنا، وكأن نمراً يثب فجأة
وينتصبُ وسط الضوء، عابثاً بذيله.

هذه البذاءة تهدّد سطوة الشاعر وسيطرته، لا على وسائله وحدها، بل على كيانه. فهو لم يبدع أصواتاً أكثر عدداً ممّا وفّر هو لنفسه، ومن تلك التي توفّرت لدستويفسكي. الأصوات الأخرى أعراض لجهل الشاعر العميق بمصادر إلهامه. ولذلك تبدو هذه الحقيقة غير مبهجة. أو كما قال ميووش عن نفسه بـ "أنه وسيط، ولكنْ؛ غير موثوق به":

ولذا؛ نعرفُ لمَ قيلَ، عن حقّ، إن الشعرَ يمليه نصفُ إله
وضرورة أن يكون ملاكاً، قولٌ مبالغٌ به.
ليس يسيراً أن نعرفَ ينبوع مجد الشاعر
هو الذي يُخزي بافتضاح ضعفه أحيان كثيرة.

إن هذا التصريح المكبوح الساخر في هذه الأبيات، شأن علامة الاستفهام في العنوان، يلقي ظلاً من الشكّ على الخبرة الشعرية جميعها. لا لأن أشكالها تفتقر إلى الرحابة، بل لأنها تملك أن تصبح لساناً غير مسؤول، ناطقاً عن أصوات داخلية، لم يفكّر الشاعر بأنها أصواته هو. وبالرغم من أنها أعراض للفوضى الداخلية وللعجز، إلا أن الشاعر لا يُخفي تباهيه، إلا إذا أدرك مقدار الحماقة في هذا:

أي رجل عاقل يرغب في أن يكون مدينة شياطين؟
رجل يطمئنّ إليهم كأهليه، ويرطن بأكثر من لسان
ويعمل، غير مستأنس لسرقة شفتيه أو يده،
على تغيير قدره استجابة لهواهم.

إن كرب الشاعر ليس ممارسة مرضية، يمكن تفسيرها بواسطة كُتُب التحليل النفسي. الشاعر، وهو يعمل عبر أصوات متعدّدة، إنما يقوم بدور الشاهد على المأزق الدائم للشرط الإنساني. وعن الحالة الحاضرة للعالم الذي اختزله ميووش في كلمة Ulro (أخذها من الشاعر بليك، وتشير إلى عالم الألم الروحي) يقول:

مسعى الشعر أن يذكّرنا
كم صعب على المرء أن يبقى واحداً!
لأن بيتنا مُشرعٌ، ولا مفاتيح لأبوابه
والضيوفَ اللامرئيين يدخلون ويخرجون على هواهم.

إن هذا استنتاج مؤكّد لشاعر لا يستطيع، على إثر دستويفسكي، أن يزعم بأن هدفاً واحداً، هدفه هو، يسيطر على عمله الشعري. في حين تصخب الأهداف الأخرى في كل جانب.

إن ميووش يتركنا، مع شيء قليل من الميل الساخر من النفس، داخل علامة الاستفهام التي ألحقها بالعنوان. وهو نزوع مليء بأسئلة، لا أجوبة عليها. وقد تكون أجوبتها مستحيلة:

ما أقوله هنا ليس شعراً بالتأكيد
وهل تُكتب القصيدةُ إلا في الممانعة واللحظة النادرة
وتحت وطأة إكراه غير محتملة، ومع الأمل
في أن تنتخبنا الأرواح الخيّرة، لا الشرّيرة، أدواتٍ لها.

إن قصيدة "فنّ الشعر" التي بدأت بالتوق إلى ما هو أكثر رحابة من الشعر، تقرّ - الآن - بأنها ليست حتّى شعراً.

الطبيعة

في الحوار الذي أجرته معه مجلة "Salmagundi" (العدد ٨٠-١٩٨٨) يتحدّث ميووش حول مشاعره تجاه الطبيعة:

" حين كنتُ طالباً أيام المدرسة، كنتُ أطمع في أن أكون طبيعياً (من المؤمنين بالمذهب الطبيعي الذي يفسّر جميع ظواهر الوجود بإرجاعها إلى الطبيعة، ويستبعد كل مؤثّر، يجاوز حدود الطبيعة، ويفارقها، والمذهب الطبيعي في الأخلاق هو القول إن الحياة الأخلاقية امتداد للحياة البيولوجية، وإن المثل الأعلى للأخلاق تعبير عن الحاجات والغرائز التي تتميّز بها إرادة الحياة. وفي فلسفة الجمال هو القول إن قوام الفن محاكاة الطبيعة." (عن "المعجم الفلسفي"). ولهذا الموقف من الطبيعي تأثير جدّ مهمّ على قدرتي الكتابية. ولكن هذا الموقف يختلف عمّا تجده في الكتابات الأميركية. عند الكاتب الأمريكي تجد ضرباً من ديانة الطبيعة، تعتمد الإحساس بجمال وبراءة الطبيعة، والقناعة بالحكمة الإيجابية لها. موقفي يقارب عاطفة غاضبة، ممّا أجده وحشياً بصورة متطرّفة في الطبيعة، أو قوّة لا مبالية. هذه الخصائص دائمة الحضور في نفسي. ولذا؛ فإنني لا أرى براءتها إلا نتيجة للامبالاتها."

في إحدى مقالات "ريلكه" قبله، أثارت الطبيعة القلق والتوجّس ذاته: "نحن بدأنا إدراكنا للطبيعة مع بدء مشاعرنا بأنها كانت ال "آخر". وأنها كانت غير مبالية تجاه الإنسان، وغير راغبة بدخوله، ولذا؛ خطا، ولأول مرّة، خارجها، وحيداً..." (من مقدّمة هاس لترجمة قصائد ريلكه في الإنكليزية).

إن رغبة ميووش أن يكون "طبيعياً" إنما هي تعبير عن حبّ. وكشأن كل مغامرة قلبية، فإن الانجذاب للجمال الفيزيائي والحاجة لأمثلته (جعله مثالياً) مصحوبة دائماً برغبة تملّك قوية ومشوبة بالشهوة. في كتابه "رؤى من خليج سان فرانسيسكو" يقول:

"إنني عاشق رومانتيكي متهوّر حتّى وجدتُ الطريقة لتبديد هيمنة الرغبة

تلك، في أن أجعل الموضوع المرغوب ملكاً لي عن طريق تسميته. وضعتُ جداول في دفتر ضخم، وملأتُها بالتوزيع المتحذلق - العائلة، الأجناس، النوع.. حتّى أصبحت الأسماء الدالّة على الأجناس، وعلى الصفات والأنواع واحدة مع المدلول عليه".

وكانت نهاية هذه العلاقة مع الطبيعة يقظة جارحة:

" شكٌّ، تأمّل حادّ. ما كان حزمةً من الألوان، وتذبذباً من الضوء غير متميّز تحوّل فوراً إلى مجموعة من الخصائص، ثمّ سقط تحت دوّامة الإحصائيات، حتّى إن طيوري الحقيقية أصبحت صوراً إيضاحية من أطلس تشريحي مغطّاة بوَهْم الريش المحبّب. وعطر الورود توقّف عن أن يكون هدية رائعة. أصبحتُ جزءاً من خطّة محسوبة، وغير شخصية. أمثلة للقانون الكليّ. طفولتي انتهت حينها أيضاً. طرحتُ دفتري بعيداً، وحطّمتُ القصر الورقي؛ حيث أقام الجمال، وراء شِباك الكلمات".

إن أكثر ما يثير في هذا الاعتراف هو موضوع الانتباهة من الوَهْم والخسران، والطرد من فردوس الطفولة.

الصدع الأساسي في شعر ميووش هو بين التصاقه العنيف بجمال العالم المرئي وبين شعوره بعدم قدرته على الإمساك بهذا الجمال. بين تمتّعه بمشهد الطبيعة الملوّن وبين رفضه لأن يتقبّل وحشية القوانين التي تتحكّم به. بين حيوية الظاهرة في أن تتغيّر وفق الزمان والمكان، وبين اللغة التي تملك أن تفهم هذه الظاهرة، ولكنْ؛ على حساب تخطّيها. إنه الصراع بين أن تعرف وأن تسمّي؛ حيث يكشف عن التعارض بين الوعي والوجود، بين اللغة والموضوع.

بدأ شعر ميووش قبل الحرب العالمية الثانية اجتماعياً، ثمّ انعطف في النهاية يتابع مشهد الخراب الشامل، مشيراً بضع إشارات لاستهلالات الطفولة. النشوة المثارة بسبب جمال الطبيعة سرعان ما أُحبطت بوعي

العالم الخارجي، باعتباره غريباً، كلّيّاً، عن الإنسان، ولا يمكن اختراقه. ولذا؛ فشعر ميووش ما بعد الحرب ينطوي، في موضوعة العلاقة مع الطبيعة، على عنصر درامي، فالطبيعة لا تَفتن فقط، بل تُهدِّد أيضاً.

كانت سنوات الاحتلال حاسمة؛ لأن ميووش حاول أن يقطع الصلة مع كل أشكال التقليد الأرواحي أو الحياتي Animist (مذهب حيوية المادّة، والاعتقاد بأن لكل ما في الكون، حتّى الكون ذاته، روحاً، أو نفساً.) في "أغاني أدريان زيلنسكي" تبدو الرغبة:

"لو أن أتعسَ الشياطين، خادم الجحيم
يكشف عن قرنيه من تحت أوراق زهرة الربيع
لو أن ملاك السماء الذي يقطع الأخشاب
بضربة جناحين صغيرين، يلوح من السحب"

تقابل المعرفة بأن:

"الطبيعة، بلا نهاية أو بداية، لا تنجب
إلا هذا: هناك حياة، وهناك موت".

إن التأمّل في اللامبالاة الكلّيّة للطبيعة إزاء الرغائب الإنسانية وطموحاتها يتعارض مع حاجة الإنسان في أن يعطي للطبيعة مظهراً مألوفاً ومقبولاً عن طريق إغنائها بمخيّلة ذات طابع ديني - شعبي. إن لا تناهي الطبيعة قمعيٌّ. والإنسان لا يرى فيها غير القانون الأولي للحياة والموت:

"فقط ابتسامتنا الكريمة ما يفصلنا
عن الرعب الدموي، ولكن البريء، للطبيعة"
(من قصيدة "الرحلة")

هذه المفارقة عبّر عنها عجز علم الأخلاق واللغة معاً في مواجهة الظاهرة التي تفلت من أية قدرة على الفَهْم أو الحُكْم.

إن الاحتلال الألماني، بكل وحشيته المباشرة، يفضح ظاهرة أن الناس يعانون ويموتون، تماماً، مثل بقية المخلوقات، وما من ملهاة في هذه الحقيقة الدامية:

"حجارةُ الأعماق شهدتْ جفافَ البحار
وملايين الأسماك البيضاء، تتقافز بنزْعها الأخير،
أنا الإنسان البائس. أرى أوطاننا بيضاء البطون،
دون حُرّيّة
وأرى سرطان البحر يتغذّى على أجسادها"
(من قصيدة "أغنية مواطن")

في قصيدة "أغنية أدريان زيلينسكي" يرى الشاعر الأموات مثل "نمال سوداء معاقة"، وفي "تأمّلات" يقارن "نملة مسحوقة" بـ "مدينة مدمّرة" و"جرذُ غابٍ ميت" بـ "قبيلة مهزومة".

ميووش لم يبحث عن مبرّر لكل هؤلاء الذين اختفوا، ولم يحاكم مواقفهم الأخلاقية. إن أجساد الجبان والبطل، الخائن والمقاوم لا تختلف. ولعله، أكثر من ذلك، أنكر على هؤلاء الموتى أية خصائص إنسانية، وأنزلهم إلى مراتب الحيوان الأدنى، فعل ذلك، لا ليذكّرنا - فقط - أن الإنسان يؤسّس جزءاً سرمدياً من الطبيعة. وعليه بالتالي أن يخضع لتلك القوانين التي قيّدت كل المخلوقات، بغضّ النظر عن مستوى تطوّرها.

ولعل النقطة الأساسية في هذه المسألة هي اكتشاف المضمون العدمي في الإيديولوجية الفاشية، التي حوّلت القوانين الطبيعية إلى نظام للحياة الاجتماعية؛ أي أن الفاشية انتفعت في أهدافها الاجتماعية والسياسية من النسخة المبسّطة للنظريات العلمية، خاصة الداروينية. إن شمولية الموت وفجاءته، الصراع من أجل الوجود معزّزاً بقوّة البقاء: والإمحاء البشري الذي

لا يُخلّف أثراً، كل هذا يشكّل حقيقة بديهية مقبولة وشائعة في العلوم البيولوجية. ولكن تطبيقها على العلاقات البشرية أمر يضع كل التقاليد الإنسانية موضع تساؤل.

في كتابه "Native Realm" يسجّل ميووش جانباً اعترافياً في موقفه من الطبيعة:

"إذا ما كان قانون الطبيعة مجرماً، وإذا ما انتصر القوي على الضعيف، وإذا ما تواصل هذا القانون ملايين من السنين، فهل هناك من مجال، بعد، للخير الإلهي؟ لماذا يتوجّب على الإنسان، معلّقاً على كوكب صغير في الفراغ، أن لا يكون أكثر أهمّيّة من الميكروب تحت جهاز الميكروسكوب. يعزل معاناته الخاصة، وكأنها مختلفة عن معاناة الطائر ذي الجناح المهيض. أو الأرنب بين أنياب الثعلب...؟ أسئلة كهذه تغرقني، أحياناً، لأسابيع في حالة مقاربة للمرض الجسدي".

وحدة الوجود

قصائد عدّة لميووش، من مرحلة "زاغاري" Zagary (تجمّع شعري بولندي صغير، كان ميووش من أعضائه المؤسّسين عام ١٩٣١)، تُعزى لـ "مذهب وحدة الوجود" (شعرياً يُرى أن في العالم اندفاعة حيوية، تحيي الطبيعة من حيث هي كل، وأن الإنسان جدير بأن يعبد هذه الاندفاعة الحيوية، ويستمتع بمظاهرها، والاحتفاء بتجدّد الأرض).

في قصيدة "ترتيلة" يُطري الشاعر الأرض التي سرعان ما تستغني عنه، وكأنه لم يكن موجوداً:

"تدفّقي أيّتها الأنهار، ارفعي يديك، أيّتها المُدُن
أنا الابن الوفي للأرض السوداء، أعود للأرض السوداء
كما لو أن حياتي لم تكن."

وبالرغم من تعرّفه على سرعة زواله، بقي مييوش وفياً للأرض، قادراً على أن يخاطب الأرض بصورة مباشرة:

"ما من أحد بيني وبينك
ولي مُنحت القوّة"

إن أطفال الأرض سيستمدّون، حينها، قوّتهم منها، وسوف يكون الشاعر قادراً أن يرى سرعة زوال الإنسان ورباطة جأشه معاً:

"تأتي الفصولُ، وتمضي، ويتزاوجُ الرجال والنساء
الأطفالُ أنصاف نيام، يطوفون بأيديهم عبر الحائط
ويرسمون خرائط بأصابع مبلولة باللعاب
أشكال تأتي، وتذهب، والذي يبدو كؤوداً يتقوّض."

للطبيعة يملك أن يقول بأن كل جهد للإنسان موجود هنا:

"إذنْ؛ أنت التي تعطينه جوعاً، وللآخرين خمراً، ملحاً وخبزاً"

يقول مييوش إن قصيدة "ترتيلة" هي من أكثر قصائده تعبيراً عن وحدة الوجود هذه. الشاعر هو مَن يستطيع إيجاد كلمات، تساعده على اتّصال أكثر حميمية مع عالمه. وهو مَن يستطيع أن يعبّر عن الخير المثالي للكلّ. الطبيعة تختار أولئك الشعراء الذين يملكون استعداداً لاستلهامها، والاستجابة لما تمليه. ولذا؛ فإن قصيدة "ترتيلة"، كما يذكر مييوش، أُلّفت دفعة واحدة. كما لو أنه أُعطي كلمات، لم يكن قد فهمها جميعاً. وشأن القصيدة، كانت خبرته في تأليفها "تتّضح عبر الحركة والتغيّر". ولكن "نشوة الموت" ستكون الشاهد الأساس.

عرف مييوش، طبعاً، أن وحدة الوجود في إطراء "حلاوة الموت" لن تكون سائغة المذاق لكثيرين. في عام ١٩٣٤ كتب قصيدته "الأغنية"، وهي حوار غنائي بين كورس وبين امرأة خائفة، انتهى بموت وفناء المرأة.

المرأة تصلّي للأرض:

"خائفة من البقاء وحيدة، ها أنا لا أملك إلا جسدي... أيّتها الأرض، فلا تتخلّي عني."

استجابة الكورس لهذه الابنة العاقة للأرض السوداء سوف تتضمّن:

"كل فرح يأتي من الأرض، لا مباهج بدونها
الإنسان هبة للأرض وحدها، فلا تدعه يرغب بأخرى."

ولكن المرأة تريد شيئاً آخر أكثر من سرعة الزوال التي منحتها إياها الأرض، ولذا؛ بدأت بالصلاة للربّ، من أجل أن يُطلق سراحها حُرّة "من رعاية الأرض"، ويتوجّب عليها أن تتقبّل الحقيقة بأن:

"كل شيء يجيء من الأرض. تامة هي
كل شيء يجيء من الأرض، وإليها يعود."

ما تزال المرأة تريد المزيد، تريد الدوام والخلود. ولكنها - في النهاية - لم تستطع أن تثق بآمالها هي. ولم تتقبّل تعزية الكورس:

"ولكنْ؛ ما من شيء سوى الخوف
لا شيء غير هذا العدْوُ للموجات المظلمة
إنني الريح أعصف في المياه العميقة، وأتلاشى
إنني الريح تعصف خارجة، ولا تعود،
إنني اللقاح على مروج العالم السوداء."

في عمق تعبيرها عن خوفها تقرّ المرأة بتفوّق الأرض. لأنها، عبر اللغة جعلت من ذلك الخوف جزءاً من النظام الطبيعي. إنها ترى نفسها مثل لقاح على مروج العالم السوداء. وبعد ذلك، فجأة، وبدون إيضاح. تختفي هي والكورس مثل اللقاح. تاركة، فقط، بضعة "أصوات أخيرة" غير محدّدة؛ لتختتم القصيدة. إن ميووش لم يعطِ كورسه الكلمة الأخيرة؛ لأنه لا يريدنا أن

نفكّر بأن روعة الطبيعة هناك إنما هي تعزية للكائنات الإنسانية. إنها هناك حسب. غير مبالية باهتمامات الكائن الإنساني حولها، ولكنها غير مبالية بصورة عذبة وجميلة.

التجربة الفريدة للكومنولث البولندي القديم كانت ظاهرة فائقة في التاريخ الأوروبي، أحاطت بجنسيات متنوّعة، مؤسّسة مزيجاً من ثقافات عدّة، وديانات عدّة، ولغات عدّة. ولقد شرّع هذا الكومونولث واحداً من أوائل الأنظمة الديمقراطية المؤسّسة على احترام حقوق الإنسان وحُرّيّته، وعلى السماحة الدينية. ولكن هذه القوّة الأخلاقية سرعان ما تحوّلت إلى ضعف سياسي.

كان الكومونولث البولندي إمبراطورية قوية، تمتدّ من البحر الأسود إلى بحر البلطيق. واجهت شراسة أعدائها بنجاح بين القرن الخامس عشر والسابع عشر، ولكنها سقطت ضحية لهم في القرن الثامن عشر، واختفت عن الخارطة الأوروبية.

وُلد ميووش في قرية "ليتوانية" من بولندا هذه، عام ١٩١١. كان شديد الالتصاق بالموروث الليتواني، وشديد الفخر به؛ بحيث أصبح مصير الكومونولث بالنسبة له نموذجاً لنموّ وانهيار الحضارات. كما أن مخيّلته نمت قوية فوق هذه الأرض نصف الأسطورية، بسبب موقعها بعيداً عن المركز الأوروبي، واحتفاظها بروح المعتقدات الوثنية والعادات القديمة.

نشأ في فيلنيوس، مدينة الكنائس والجوامع والسيناگوگ. وتشبّع بروح احترام الديانات والثقافات المتنوّعة، واكتسب مناعة ضدّ أي ضرب من ضروب اللاسماحة والتطرّف والتعصّب القومي.

إن هذا التنوّع دفع ميووش إلى التأمّل في ماهية الإنسان كفرد. ما الذي يؤسّس إنسانيّته. وما هي حدود حُرّيّة الإنسان حين يواجه القوّة الضارية والكاسحة للتاريخ؟

هذه الأسئلة أخذت صيغة تراجيدية، منذ أصبحت ليتوانيا التاريخية أول ضحية لروح الاستبداد في القرن العشرين، مُنتهَكَة من قبل هتلر وستالين على التوالي، خلال الحرب العالمية الثانية.

وميووش يبحث تحت ركام أحداث قرننا الأخيرة عن إجابات، عبر تأمّل في الإنسان، ولذلك فهو يذهب أبعد ممّا توحي به الأحداث، إلى أن الانهيار الأكيد للحضارة الغربية جاء نتيجة ابتعادها عن جذورها المسيحية. وهذه النظرة ليست دينية، ولكنها تتفقّد الهارموني، فلا تجده، وتوصلها حيرتها المتأمّلة إلى أن الرؤية الغربية للإنسان والكون كانت، لقرون عدّة، مُستمدّة من المخيّلة المسيحية. وهذا الموقف له جذوره عند مفكّرين، كان لهم الأثر الحاسم على تطوّر ميووش الروحي هم، الشاعر بليك واللاهوتي السويدي سويدنبيرگ والشاعر الفرنسي أوسكار ميووش الذي توفي في ثلاثينات هذا القرن، وهو قريب النسب من شاعرنا البولندي.

يرى ميووش أن التآكل التدريجي لهذه المخيّلة جاء على أثر الهوّة التي فُتحت بين الحياة الأبدية للفرد وبين صورة الإنسان الجديدة التي وفّرتها النظرية العلمية. حتّى أصبح الإنسان، بصورة تدريجية، بعد أن جُرِّد من موقعه كمركز للكون، نتاج عوامل بيولوجية، تاريخية، واجتماعية، وحيداً، وأعزل داخل الكون.

هذه الصورة الشخصية التي وضعها ميووش كانت - كما يرى - أساس عدمية هذا القرن العشرين، ومهد مبادئه الاستبدادية. هذه الرؤية اتّضحت في كُتُبه النثرية التأمّلية بصورة واضحة، وكل كُتُب ميووش النثرية تأمّلية في الجوهر، مثل كتاب "Visions from San-Fransisco Bay" وكتاب "The Lord of Ulro"، ولكنها في شعره أخذت معنى إضافياً. ففي قصيدته يحاول أن يعيد بناء رؤيا، تعتمد مركزية الإنسان بالنسبة للعالم. مع اعتراف ضمني بالنظريات التي تخالف ذلك. وهذه المحاولة توضح الحضور الملحّ في شعره للصراعات المتضادّة، وديالكتيك الأفكار المتعارضة.

حاز على جائزة نوبل عام ١٩٨٠، وتوفي عن عمر طويل عام ٢٠٠٤.

المصادر المعتمدة حول ميووش:

New and Collected Poems 1931-2001 - Penguin - 2001
The Poet's Work - by L.Nathan and A.Quinn - 1991
The Eternal Moment - by Aleksander Fiut - 1990
Salmagundi - No.80 - Fall 1988

فهرس المحتويات

فوزي كريم: المؤلّفات

شعر:

١ - حيث تبدأ الأشياء (دار الكلمة، بغداد ١٩٦٩).

٢ - أرفع يدي احتجاجاً (دار العودة ١٩٧٣).

٣ - جنون من حجر (وزارة الثقافة ، بغداد ١٩٧٧).

٤ - عثرات الطائر (المؤسّسة العربية، بيروت ١٩٨٣).

٥ - لا نرث الأرض (دار رياض الريس ١٩٨٨).

٦ - مكائد آدم (دار صحارى ١٩٩١).

٧ - قارات الأوبئة، قصيدة طويلة (دار المدى ١٩٩٢).

٨ - قصائد مختارة (الهيئة المصرية، القاهرة ١٩٩٥).

٩ - كواسيمودو- قصائد مختارة، ترجمة (دار المدى)

١٠ - الأعمال الشعرية في جزءين (٢٠٠١ دار المدى).

١١- Continent de douleurs, (Edition Empreintes, 2002)

قام بترجمة "قارات الأوبئة" إلى الفرنسية سعيد فرحان والشاعر Alain Rochat

١٢ - السنوات اللقيطة (دار المدى ٢٠٠٣).

١٣ - أبتعد مأخوذاً بالضوء (قصائد مختارة - القاهرة ٢٠٠٤).

١٤ - Epidemiernas Kontinent. (2005)

أسهم في ترجمة "قارات الأوبئة" مع قصائد قصيرة مختارة إلى السويدية كلّ من جاسم محمد و Jan Henrik (٢٠٠٥).

١٥ - آخر الغجر (دار المدى ٢٠٠٥).

١٦ - ليل أبي العلاء (دار المدى ٢٠٠٨).

١٧- قصائد لنهار غائم (دار المدى ٢٠١٠).

١٨- Non, l'exil ne m'embarrasse pas (Lanskine 2010)

قصائد مختارة بالفرنسية، ترجمها إلى الفرنسية سعيد فرحان تحت عنوان "لا، ليس يُربكني النفي".

١٩- The Plague Land and Other poems, (Carcanet, 2011)

ترجم "قارات الأوبئة" وقصائد أخرى إلى الإنكليزية كلّ من د. عبّاس كاظم والشاعر Anthony Howell.

-٢٠

قصائد مختارة بالإنكليزية تحت عنوان "الربع الخالي"

٢١- I Continenti Del Male (Collana Porta Maggiore, I Poeti 2014)

ترجم القصائد إلى الإيطالية فوزي الدليمي

٢٢- الربع الخالي وقصائد أخرى (دار المدى ٢٠١٤).

٢٣- رسول السحاب لكاليداسا، وسافتري (دار المدى ٢٠١٥).

نثر:

٢٤ - من الغربة حتّى وعي الغربة (وزارة الثقافة، بغداد١٩٧٢).

٢٥ - أدمون صبري - دراسة ومختارات (وزارة الثقافة، بغداد١٩٧٥).

٢٦ - مدينة النحاس، قصص قصيرة (دار المدى، ١٩٩٥).

٢٧ - ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة (دار المدى، ٢٠٠٠).

٢٨ - الفضائل الموسيقية: الموسيقى والشعر،(دار المدى، ٢٠٠٢).

٢٩ - العودة إلى گاردينيا، سيرة ذاتية،(دار المدى، ٢٠٠٤).

٣٠ - يوميات نهاية الكابوس، مقالات (دار المدى، ٢٠٠٥).

٣١ - تهافت الستينيين، أهواء المثقّف ومخاطر الفعل السياسي، (دار المدى ٢٠٠٦).

٣٢ - صحبة الآلهة، حياة موسيقية، (دار المدى ٢٠١٠).

٣٣- مراعي الصّبار (دار المدى ٢٠١٥).
٣٤- الموسيقى والشعر (دار نون ٢٠١٥).
٣٥- الموسيقى والرسم (دار نون ٢٠١٥).
٣٦- طبعة ثانية لـ ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة (منشورات المتوسّط ٢٠١٧).
٣٧- القلب المفكّر، القصيدة تغنّي، ولكنها تفكّر أيضاً (منشورات المتوسّط ٢٠١٧).
٣٨- شاعر المتاهة وشاعر الراية - الشعر وجذور الكراهية (منشورات المتوسّط ٢٠١٧).
٣٩- جميعاً سيرون احتراق الطائر، في الشعر الإنكليزي .

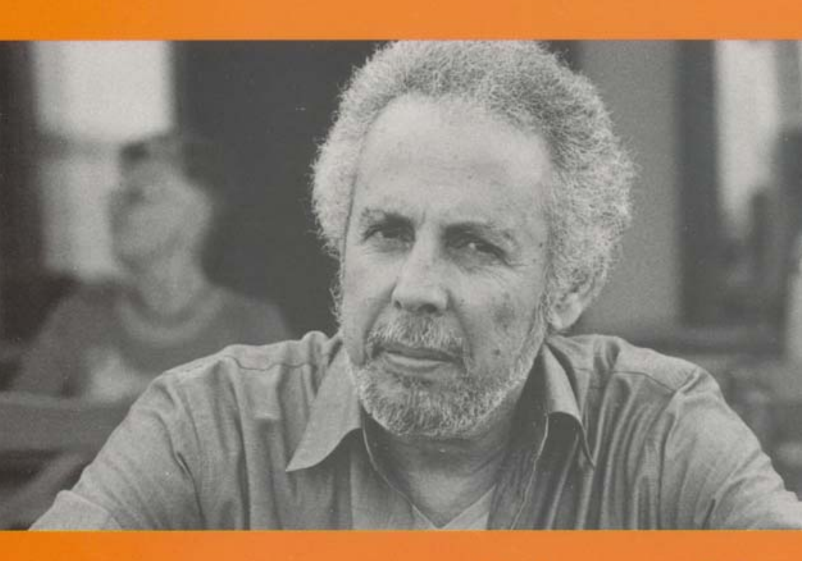
كُتِب عن فوزي كريم:

١- أنسنة الشعر، نحو حداثة أخرى: فوزي كريم نموذجاً. حسن ناظم. (المركز الثقافي العربي ٢٠٠٦).
٢- تجلّيات البنى الأسلوبية في شعر فوزي كريم. د. سامي ناجي.
٣- إضاءة التوت وعتمة الدفلى: حوار مع فوزي كريم أجراه حسن ناظم، (دار المدى٢٠١٢).
٤- أنساق التعبير في شعر فوزي كريم. مازن الظالمي (رسالة ماجستير، ٢٠١٢).

.. «يمتاز فوزي كريم بكونه ناثراً من طراز رفيع، ويجلّي نثرُه ميزتينْ اثنتينْ واجبتينْ في كلّ نثر عظيم: الثقافة الرصينة والأسلوب الآسر الذي يكمن سرُّه في هذه الكيمياء الساحرة التي تجمع ذاتَه وتبصّراتِها بالحياة. فثمة دقائق في الموضوعة التي يعالجها، مهما كانت، تندّ عن الملاحظة، لكنه بارتياب الموسوس يكشف عنها ليُقيمها أمامنا جديدةً عبر تعريضها لأسئلة تنفي عنها صفة المسلّمة. هكذا طرح في نثره موضوعات بدت لوهلة مسلّمات، لكنها تحت مجهره أحيطت بالشكوك. ينطبق هذا على معالجته المسلمات الشعرية أو النقدية أو حتى السياسية. جملة فوزي كريم جملة مشبعة بإحساسه الشخصيّ، ليست ذات موضوعية باردة، فهي أبعد ما تكون عن ذلك الجفاف الأكاديمي في صياغتها وانتقائها للمفردات. ولذلك صار نثرُه نقيّاً وحميماً يحمل معه صفاءً يمُسك بتلابيب القارئ ويطوّقُه بوَثاق المتعة.» ..

د. حسن ناظم عن مقدمة كتابه
"إضاءة التوت وعتمة الدفلى، حوار مع فوزي كريم"

المتوسط



فوزي كريم: أحدُ أبرز الشعراء والكتاب العرب من الجيلِ الستيني. ولدَ في بغداد ١٩٤٥، وتخرّج من جامعتها، وانصرفَ بعد عامٍ في التدريس إلى العملِ الحرّ ككاتب. هاجر إلى بيروت وأقامَ فيها ٦٩ ـ ١٩٧٢، ثم إلى لندن، منفاه الثاني، منذُ عام ١٩٧٩ حتى اليوم. أصدر مجلةَ «اللحظة الشعرية» لبضعة سنوات، وواصل كتابةَ عموده الأسبوعي في الصحافة الثقافية طوالَ حياته، في الشأن الشعري، الموسيقي والفني. له أكثر من ٢٢ مجموعة شعرية، منها مختاراتٌ صدرت في الإنكليزية، الفرنسية، السويدية، والإيطالية. إلى جانب الشعر له أكثر من ١٨ كتاباً في حقل النقد الشعري، الموسيقي والقصة. وله معارض عدة كفنان تشكيلي. تجد ثبتاً بمؤلفاته آخر هذا الكتاب.



منشورات المتوسط

إن أية مقارنة بين نصوص الشعر العالمي في مراحله المبكرة (من شعر يوناني وروماني، وهندي، وصيني) والشعر العربي الجاهلي، وأية مقارنة بين الشعر العالمي في مرحلة ازدهار الحضارة الإسلامية (شيرازي، وورومي وعمر الخيام) والشعر العربي المجايل سيكشف عن الفارق بين المسعى العالمي إلى القصيدة المفكرة ومسعى القصيدة العربية إلى المهارة، والنزعة البلاغية والعناية بالشكل. وسيكشف عن استحالة تأثرها بإضاءة الطرف العالمي، حتى لو اطلعت عليه.

في «ملحمة جلجامش»، للشاعر السومري، نقع على أول قصيدة مفكرة، تمنح زبدة أفكارها الكلية إلى قارئها عبر المخيلة، العاطفة والموسيقى. لا تقول ما تريد عبر الفكرة المجردة، لأن عنايتها بالانسان ومصيره لا تسمح لها بذلك.

كان «لوكريتيوس»، الذي ولد قبل قرن من ميلاد المسيح، أبيقورياً. وكتب قصيدته الطويلة «في طبيعة الأشياء» (٧٤٠٠ بيت من الشعر) من وحي الفلسفة الأبيقورية: كان يرى الأشياء في الكون ذراتٍ لا حصر لها، تتحركُ عشوائياً عبر الفضاء. تصطدم ببعض، تترابط معاً، تشكل هياكل معقدة، ثم تنفرط، في عملية لا تنتهي من الخلق والتدمير. عبر خوض الطبيعة في تجاربها يولد الانسان ويموت، شأن الأشياء: «عندما تنفصل الكتلة الهامدة عن العقل،/ وتتحرر من مشاعر الحزن والألم،/ لن نشعر بالموت، لأننا لن نكون.»

مع لوكريتيوس «في طبيعة الأشياء»، دانتي «الكوميديا الإلهية»، وگوته «فاوست»، ومع شعر أبي العلاء، عمر الخيام، جلال الدين الرومي، ريلكة، ييتسن ريتسوس، أليوت وميووش، يقطع هذا الكتاب شوطاً بالغ العمق مع القصيدة المفكرة، والقلب المفكر. ويبني قاعدة إسمنتية لفهم هذا المدى الذي أغناه أهم شعراء العالم الكبار.


ISBN 978-88-99687-61-8